

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A EDUCAÇÃO NOS DISCURSOS DA ARTE
CONTEMPORÂNEA: PARTICIPAÇÃO,
COLABORAÇÃO, CONFRONTAÇÃO E CRIAÇÃO**

Mariana Daniela Alves Oliveira

Dissertação

Mestrado em Educação Artística

Dissertação orientada pela Professora Doutora Helena Margarida dos Reis Cabeleira

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Mariana Daniela Alves Oliveira, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “A educação nos discursos da arte contemporânea: participação, colaboração, confrontação e criação” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou noutras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm a devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A Candidata



Mariana Oliveira

Lisboa, 12 de fevereiro de 2018.

RESUMO

A educação nos discursos da arte contemporânea: participação, colaboração, confrontação e criação

A escrita desta dissertação tem como propósito refletir sobre um posicionamento teórico-prático que se tornou visível no mundo da arte contemporânea ao longo dos últimos anos, e que diz respeito à *entrada da educação* em ‘projetos artísticos’. Dito de outro modo, trata-se de um posicionamento através do qual a educação e a pedagogia se tornam, elas mesmas, objetos estéticos e artísticos produzidos a partir (ou no interior) dos discursos da arte contemporânea. Esta mudança de paradigma tem sido chamada de *educational turn* ou *viragem educacional*, e tem sido analisada e discutida por vários autores do mundo da arte e da cultura (teóricos e críticos de arte, artistas, curadores, educadores).

O objeto de estudo (e também o objetivo) da investigação é refletir sobre alguns conceitos-chave e práticas educativas-artísticas específicas que têm vindo a configurar esta *viragem educacional*, e o modo como esta reorientação paradigmática contribuiu, desde a última década, para uma reconfiguração dos ‘discursos’ e das ‘práticas’ artísticas contemporâneas. Por outro lado, esta dissertação pretende ainda verificar em que sentido o vocabulário proposto no título (‘participação’, ‘colaboração’, ‘confrontação’ e ‘criação’) é fundamental para que essa ‘viragem’ ou ‘mudança’ possa efetivamente acontecer, ou seja, pretende-se averiguar em que medida o foco sobre a educação e a pedagogia no *discurso* da arte contemporânea nos oferece uma alternativa ‘produção de conhecimento’ em relação aos modos mais tradicionais de criação e exposição de objetos ou projectos artísticos.

Assim, intenta-se também com esta dissertação mostrar ‘como’ e ‘porquê’ a presença da ‘educação’ surge dentro dos discursos sobre a arte contemporânea e quais os procedimentos defendidos, ou as estratégias aplicadas, para que esse processo de ‘produção de conhecimento’ aconteça.

Os conceitos desta dissertação sustentam-se na teórica cultural Irit Rogoff que foi essencial na teorização desta ‘viragem’ e no entendimento subjacente das ações associadas. É ela que ao teorizar o seu conceito de educação o associa aos ‘discursos da arte contemporânea’, relacionando-se pela sua potencialidade e possibilidade de *formar novos discursos* através de um posicionamento crítico a que chama de *criticalidade*.

Para melhor perceber em que medida os discursos da arte contemporânea adotam esse posicionamento crítico, propõe-se ao longo deste texto abordar conceitos-chave da *viragem educativa* no mundo da arte contemporânea, exemplificando essa ‘viragem’ com alguns projetos artísticos (ou artistas) que elegem a educação e a pedagogia como objeto de investigação e prática discursiva.

Palavras-chaves: Educação artística, educação em museus, *educational turn*, arte participativa, Irit Rogoff

ABSTRACT

Education in contemporary art discourses: participation, collaboration, confrontation and creation

This dissertation aims to reflect on a theoretical-practical position that has become visible in the world of contemporary art over the last few years: the *entry of education* into 'artistic projects'. Put differently, it is a position through which education and pedagogy become, themselves, aesthetic and artistic objects produced from (or within) the discourses of contemporary art. This paradigm shift has been called *educational turn* and has been analyzed and discussed by several authors in the world of art and culture (art theorists and critics, artists, curators, educators).

The object of study (and also the purpose) of the research is to reflect on some key concepts and specific educational-artistic practices that have shaped this *educational turn* and the way in which this paradigmatic reorientation has contributed, since the last decade, to a reconfiguration of 'discourses' and contemporary art 'practices'. On the other hand, this dissertation intends to explore in what sense the vocabulary proposed in the title ('participation', 'collaboration', 'confrontation' and 'creation') is fundamental for this 'turning' or 'change' to actually take place. In this way, the aim is to investigate in what way the focus on education and pedagogy in the *discourse* of contemporary art offers us an alternative 'production of knowledge' in relation to the more traditional modes of creation and exhibition of artistic objects or projects.

Thus, this dissertation also aims to show 'how' and 'why' the presence of 'education' arises within discourses on contemporary art and which methods are defended, or which strategies should be applied, so that process of 'knowledge production' actually happens.

The concepts in this dissertation are based on the cultural theorist Irit Rogoff who was essential in the development of this 'turning' theory and in the underlying understanding of the associated actions: by associating it with the 'discourses of contemporary art', relating both with the potentiality and with the possibility of *forming new discourses* through a critical position she calls *criticality*.

In order to better understand the extent to which the discourses of contemporary art adopt this critical position, this text proposes to address key concepts of *educational turn* in the world of contemporary art, exemplifying this 'turning' with some artistic projects (or artists) who choose education and pedagogy as an object of discursive research and practice.

Keywords: Art education, museum education, *educational turn*, participatory art, Irit Rogoff

AGRADECIMENTOS

Ao Francisco, pela cumplicidade do nosso amor e pela qualidade da nossa partilha quotidiana, que permitem acima de tudo ultrapassar quaisquer obstáculos.

À Rita, pelo significado incondicional da sua amizade e por, mais que ninguém, perceber e facilitar as dificuldades, assim como as conquistas, sentidas ao longo deste percurso.

À Tânia, pelas conversas elucidativas e pela partilha de que a arte representa acima de tudo a *formação de um discurso*.

À Janete, ‘companheira de guerra’ deste longo percurso de concretização de uma dissertação, pela sua disponibilidade em facilitar a fase final desta dissertação.

À minha família, pela confiança depositada nas minhas escolhas e por, apesar de acompanharem com alguma distância este percurso, representarem um suporte incondicional. Um agradecimento especial à minha avó pela sua fé incondicional.

E, um especial agradecimento à minha orientadora, Professora Doutora Helena Cabeleira por me ter demonstrado o que significa *aprender a ler* e recordado que não há melhor espaço de liberdade como o da criação de pensamento.

ÍNDICE GERAL

RESUMO	3
ABSTRACT	5
AGRADECIMENTOS	7
I. INTRODUÇÃO	10
Objeto	10
Considerações teórico-metodológicas	15
Roteiro de escrita	26
II. A VIRAGEM EDUCACIONAL NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS	28
1. <i>From criticism to critique to criticality</i>	31
1.1. <i>Potencialidade e atualização na relação pedagógica</i>	36
2. <i>Becoming audience: a participação como um ato de escolha</i>	38
2.1. <i>A participação como condição ‘natural’ para a produção e circulação de significados ‘plurais’</i>	41
2.1. <i>Pensar o ‘espaço público’ para lá das aparências</i>	44
III. OS DISCURSOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO UM MODO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO	48
1. <i>Aprender a ler</i>	52
1.1. <i>Chalet lost history: a lógica da suplementação a partir de Thomas Hirschhorn</i>	55
2. <i>The desire project, de Grada Kilomba: o meu fugitive study</i>	57
3. <i>Tino Sehgal: o exercício criativo da memória</i>	59
4. <i>Academy. Learning from the museum</i>	61
4.1. <i>Os projetos</i>	64
5. <i>Investigação em arte: a vivida posição crítica contemporânea</i>	71
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
V. BIBLIOGRAFIA	78
VI. ANEXO	87
Bibliografia de Irit Rogoff	87

WE who believe that contemporary art has a stake in cultural citizenship.
Irit Rogoff (2002: 1)

I. INTRODUÇÃO

Objeto

Esta dissertação tem como propósito refletir sobre um posicionamento teórico-prático que se tornou visível no mundo da arte contemporânea ao longo dos últimos anos, e que diz respeito à *entrada da educação* em ‘projetos artísticos’ – ou, a um posicionamento teórico-prático que afirma a importância estética e política da educação e da pedagogia como práticas específicas (e até mesmo, alternativas) da produção de conhecimento artístico. Dito de outro modo, trata-se de um posicionamento teórico-prático através do qual a educação e a pedagogia se tornam, elas mesmas, objetos estéticos e artísticos produzidos a partir (ou no interior) dos discursos da arte contemporânea. Esta mudança de paradigma tem sido chamada de *educational turn* ou *viragem educacional* (Rogoff, 2008), e tem sido analisada e discutida por vários autores do mundo da arte e da cultura (teóricos e críticos de arte, artistas, curadores, educadores), tendo primeiramente emergido dentro de um contexto institucional – o museu de arte contemporânea –, na consequência da *reformulação do papel do curador* como coautor de ‘projetos artísticos’ (O’Neill, & Wilson, 2010).

Neste sentido, pode considerar-se que a emergência do *educational turn* na última década foi indissociável da emergência do *curador* como figura central do *discurso* e da prática da educação artística em museus e eventos de arte contemporânea. Porém, esta ‘reformulação’ não implicou necessariamente que o curador passasse a desempenhar o papel de educador do ‘público’ – ou uma espécie de especialista ou mediador do ‘objeto artístico’ –, mas antes implicou a sua colaboração no próprio processo de criação, construção ou produção de um ‘projeto artístico’ de modo a que esse ‘projeto artístico’ se pautasse por metodologias educativas capazes de conferir ao ‘público’ (ou às ‘audiências’) um papel participativo. Embora o *educational turn* se tenha tornado manifestamente visível no *discurso* da arte contemporânea desde 2008 (muito em parte devido ao célebre artigo da autoria de Irit Rogoff, publicado nesse ano, onde a mesma cunhou este termo)¹, a viragem no sentido da ‘educação’ e da ‘pedagogia’ já vinha a

¹ Rogoff, I. (2008b). Turning. *e-flux journal* 0 (novembro), 1-10. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_18.pdf.

operar-se no mundo da arte contemporânea desde meados da década de 1990, referindo-se concretamente à ‘arte colaborativa’ ou à ‘investigação baseada em arte’, onde o foco da atenção passou a concentrar-se no ‘processo’ mais do que na ‘obra’ ou no ‘objeto’ de arte. A ênfase passou também a ser colocada na possibilidade de encontrar novas metodologias para a criação artística ‘fora’ das tradicionais estruturas educativas e institucionais existentes, de modo a questionar noções como: autoria, exposição, participação do público, colaboração, etc.²

This is not simply a reinstatement of the curator as an expert charged with educating a public about the content of a given collection, but rather a kind of ‘curatorialisation’ of education whereby the educative process often becomes the object of curatorial production (O’Neill, & Wilson, 2010: 12, 13).

Por conseguinte, o objeto de estudo (e também o objetivo) desta dissertação é refletir sobre alguns conceitos-chave e práticas educativas-artísticas específicas que têm vindo a configurar esta *viragem educacional*, e o modo como esta reorientação paradigmática contribuiu, desde a última década, para uma reconfiguração dos ‘discursos’ e das ‘práticas’ artísticas contemporâneas, ou seja, o modo como a ‘educação’ e a ‘pedagogia’ passaram a surgir nesses *discursos* e a possibilitar uma renovação das práticas de ‘produção de conhecimento’ artístico. Por outro lado, esta dissertação pretende ainda verificar em que sentido o vocabulário proposto no título (‘participação’, ‘colaboração’, ‘confrontação’ e ‘criação’) é fundamental para que essa ‘viragem’ ou ‘mudança’ possa efetivamente acontecer, ou seja, pretende-se averiguar em que medida o foco sobre a educação e a pedagogia no *discurso* da arte contemporânea nos oferece uma alternativa ‘produção de conhecimento’ em relação aos modos mais tradicionais de produção de conhecimento na arte e na cultura.

É importante salientar – até para melhor se perceber como e porquê a palavra *discurso* aparece no título desta dissertação –, que quando me refiro a ‘discursos da arte contemporânea’, refiro-me ao ‘discurso’ não como um mero ‘resultado’ do pensamento

² Esta ideia foi inspirada por organizações radicais da década de 1960 que pretendiam revolucionar o ensino das academias de arte e a prática dos museus, como a Free International University de Joseph Beuys, em Düsseldorf e a AntiUniversity em Londres, um experimento de curta duração, iniciado em 1968 para promover a educação auto-organizada e a vida comunal. Um exemplo contemporâneo deste *educational turn* é a Useful Art Association, criada pela artista Tania Bruguera. Cf. "Art Term: Educational Turn", TATE [website]: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/educational-turn>

mas como um ‘processo’ de produção do próprio pensamento, isto é, um processo através do qual se pode, simultaneamente, produzir pensamento (ou conhecimento) sobre um determinado objeto (a arte, a educação, etc), como pode também ele ser *produzido* pelo pensamento (ou conhecimento) tal como *representá-lo* através de vários formatos, como por exemplo: conversas e discussões em torno de projetos artísticos, simpósios em torno de um tema principal, *workshops*, o próprio projeto artístico, publicações e exposições, a resposta ou feedback do ‘espetador’ enquanto *sujeito* e *objeto* do discurso museológico e da prática curatorial, etc. Com efeito, parto aqui do princípio de que o ‘discurso da arte contemporânea’ se configurou (sobretudo, desde a última década) em torno da possibilidade da sua emancipação em relação a *outros discursos* (ciência, economia, política, e até mesmo educação), precisamente através de uma ‘*curatorialização da educação*’ (O’Neill, & Wilson, 2010: 13) na arte contemporânea, dando às práticas educativas tanto relevo como ao ‘objeto artístico’ ou à ‘exposição de arte’. Nesse sentido:

Discussions, talks, symposia, education programmes, debates and discursive practices have long played a supporting role to the exhibition of contemporary art, especially in the context of museums, biennials and, more recently, art fairs. Historically, these discussions have been peripheral to the exhibition, operating in a secondary role in relation to the display of art for public consumption. More recently, these discursive interventions and relays have become central to contemporary practice; they have now become the main event (O’Neill & Wilson, 2010: 12).

Importa também sublinhar que o ponto de partida para a reflexão em torno deste objeto de estudo começou (inevitavelmente) na descoberta do trabalho da teórica cultural Irit Rogoff³, na medida em que foi esta autora quem mais refletiu, escreveu, teorizou e colocou em prática o *educational turn* durante a última década (como referido anteriormente). Nesta autora encontrei os alicerces teóricos que me permitiram fundamentar o meu próprio posicionamento em relação às artes como uma forma alternativa de ‘produção de conhecimento’.

Enquanto estudante-artista – isto é, enquanto estudante do curso de licenciatura em Pintura e produtora de eventos artísticos e educativos, e também durante os anos de

³ Cf. "Professor Irit Rogoff", *Goldsmiths University of London* [website]: <https://www.gold.ac.uk/visual-cultures/i-rogoff>

profissionalização na plataforma artística *Carpe Diem Arte e Pesquisa*⁴ e, posteriormente, no *Descobrir – Programa Gulbenkian Educação para a cultura e ciência*⁵ – vi-me permanentemente confrontada com uma necessidade de *validação da arte contemporânea como conhecimento* perante o outro (o espectador, o estudante, ou principalmente aquele que está ‘fora’ do contexto cultural), validação essa que eu, enquanto estudante-artista-produtora, tomava como um dado adquirido à partida (uma evidência), na medida em que esse conhecimento me era familiar pelo facto de, por um lado, eu própria dominar os processos de produção ou criação da arte (sobretudo da pintura) e, por outro lado, trabalhar em contextos educativos que me permitiam de alguma forma influenciar os processos de produção ou construção dos *discursos dos outros* sobre arte contemporânea. Foi também decorrente da minha prática simultaneamente artística e educativa no *mundo da arte* (Danto, 1964) que eu própria me inscrevi (com o meu *discurso*) nessa mesma *formação discursiva* (Foucault, 2008 [1969])⁶, passando a desempenhar a dupla função de *objeto* e *sujeito* do ‘discurso da arte contemporânea’ e, por conseguinte, fui participando ativamente nos processos de produção ou construção dos *discursos* de *outros* sobre esse microcosmos, bem como na produção dos meus próprios *discursos* sobre esse mundo, e também nos *discursos* produzidos pelas instituições culturais e artísticas sobre *esses outros*. Ao mesmo tempo que estas *confrontações* se iam revelando, eu estava a integrar (mesmo que

⁴ *Carpe Diem Arte e Pesquisa* é uma plataforma de pesquisa, experimentação e estudos no âmbito das artes contemporâneas. É uma instituição independente e sem fins lucrativos e apresenta-se como uma estrutura multidisciplinar e plural para as artes visuais, com o objetivo de proporcionar uma rede de troca de informações entre criadores, teóricos, estudantes, produtores e público. A programação está vocacionada para residências de artistas nacionais e estrangeiros que realizam exposições *site specific*s e master classes, para além de uma série de atividades paralelas como conferências, conversas com os artistas e visitas guiadas. Esteve sediado na Rua de O Século 79, no antigo Palácio Pombal – prédio pertencente a EGEAC/CM até 2017. Carpe Diem Arte e Pesquisa é parcialmente financiado pela DGartres / Ministério da Cultura. Página de internet, disponível em: <http://carpe.pt/pt-pt>

⁵ O *Descobrir*, é um programa da Fundação Calouste Gulbenkian que tem como missão estimular o pleno desenvolvimento da pessoa, de qualquer idade e origem, através do conhecimento e da vivência das artes, da cultura e da ciência. Realiza eventos e projetos educativos a partir do património material e imaterial da Fundação Calouste Gulbenkian e de outras instituições e pretende desenvolver estratégias interativas para ativar o pensamento. Neste sentido, aposta no ‘casamento’ entre emoção e conhecimento para desenvolver competências essenciais no mundo de hoje: ‘espírito de equipa’, ‘pensamento crítico’, ‘singularidade’, ‘inteligência coletiva’, ‘respeito pela diferença’, ‘sentido de responsabilidade’ e ‘abertura à experiência e ao risco’. Projetos-piloto como o *10x10*, ou concursos como o *Pequeno grande C e Ciência em cena*, são alguns exemplos de atividades concebidas e/ou produzidas pelo *Descobrir*. Página de internet, disponível em: <https://gulbenkian.pt/descobrir/>

⁶ Segundo Michel Foucault: “no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*.” (2008 [1969]: 43).

inconscientemente) esta *viragem educacional*, neste caso, com a produção de ‘projetos educativos’ no programa *Descobrir* da Fundação Calouste Gulbenkian.

No seguimento deste raciocínio, é importante referir que foi de consciência assumida e refletida que, na escrita desta dissertação, optei por não me concentrar na minha experiência pessoal-profissional (enquanto estudante-artista-produtora), nem por constituir essa minha experiência como um objeto de investigação, ou utilizar como exemplo um projeto educativo ou artístico em concreto para abordar este tema. A razão pela qual optei por não me centrar na minha própria experiência de vida no campo da educação artística em instituições culturais prende-se essencialmente com o facto de eu procurar, primeiramente, definir o meu próprio posicionamento teórico em relação a realidades e acontecimentos que eu própria vivenciei empiricamente, mas sobre os quais não tive oportunidade de pensar e refletir com algum distanciamento, de modo a tentar perceber, precisamente, essa formação discursiva mais ampla e complexa dentro da qual as minhas experiências concretas se inscrevem (mas que me escapa em grande medida). No fundo, procurei com esta dissertação perceber qual é ‘o discurso da arte contemporânea’ que se está atualmente a ‘produzir’, para além daquela que é a minha própria experiência pessoal (e também o meu próprio conhecimento) da arte contemporânea e da educação artística em determinadas instituições da cultura e da arte, em Portugal. Ou seja, tornou-se para mim prioritária a possibilidade de *formação do meu próprio discurso* – isto é, o texto que constitui a presente dissertação de mestrado.

É também nesse sentido que me proponho averiguar (e demonstrar) como é que este *acontecimento* – ou ‘viragem’ – surge na história da educação artística das últimas décadas, dado que a presença da educação tem crescido em grandes proporções dentro do mundo da arte contemporânea (artistas, curadores, instituições, projetos educativos, escolas), acontecimento esse que não tem sido considerado como um objeto de estudo e reflexão (pelo menos, em Portugal), e que, em última instância, tem sido mais frequentemente abordado de um ponto de vista ‘teórico’, sendo na maior parte dos casos curadores e críticos de arte (e não os artistas e professores de arte) a debruçarem-se sobre este tema que, consequentemente, fica mais reduzido por essa perspetiva. Assim, pretendo também com esta dissertação mostrar ‘como’ e ‘porquê’ a presença da ‘educação’ surge dentro dos discursos sobre a arte contemporânea e quais os procedimentos defendidos, ou as estratégias aplicadas, para que esse processo de

‘produção de conhecimento’ aconteça - e isto, por sua vez, vai de encontro à interligação do vocabulário presente no título deste texto.

Irit Rogoff foi essencial na teorização desta ‘viragem’ – aliás é precisamente ela que formula este nome *educational turn* – com a publicação do célebre artigo *Turning*, no jornal *e-flux*, em 2008 – e no entendimento subjacente das ações associadas. É ela que ao teorizar o seu conceito de educação o associa aos ‘discursos da arte contemporânea’, relacionando-se pela sua potencialidade e possibilidade de *formar novos discursos* através da “partilha de curiosidades, subjetividades, dificuldades em torno de um assunto em particular” (Rogoff, 2008: 5). Ou seja, a sua ideia de ‘educação’ relaciona-se com a ideia de um lugar ou espaço democrático, de livre acesso, que se caracteriza como uma habilidade para *confrontar* criticamente ou *colocar em crise* o *discurso* de *outro*. A este posicionamento crítico – que é também um confronto –, Irit Rogoff chama de *criticalidade*. É neste posicionamento crítico / conflituante que, segundo Irit Rogoff, se situa esta *viragem educacional*: um momento em que existe a possibilidade para “a articulação e produção de verdades”, verdades essas que, no entanto, são sempre contingentes, provisórias e confinadas a esse *discurso* e a esse ‘espaço-tempo’ (Rogoff, 2008; Heikkilä, 2013).

Para melhor perceber em que medida os ‘discursos da arte contemporânea’ adotam esse posicionamento crítico e confrontador, propõe-se ao longo deste texto abordar conceitos-chave da *viragem educativa* no mundo da arte contemporânea, exemplificando essa ‘viragem’ com alguns projetos artísticos (ou artistas) que elegem a educação e a pedagogia como objeto de investigação e prática discursiva, com o objetivo de clarificar o modo como todo um vocabulário (ou um léxico) constituído por palavras como ‘participação’, ‘colaboração’, ‘confrontação’ e ‘criação’ emergem nos *discursos* e nas práticas artísticas, evidenciando ao mesmo tempo o meu posicionamento crítico em relação aos mesmos.

Considerações teórico-metodológicas

O objeto desta investigação – a *viragem educativa* nos *discursos* da arte contemporânea – parte do princípio (teórico, prático e, em última instância, ético, político e educativo)

de que é possível e desejável para as instituições artísticas colocar num mesmo patamar de acesso os diferentes membros e classes sociais de uma determinada cultura. Ou seja, para além de proporcionar (ou querer proporcionar) a emancipação do ‘público’ através da sua *ação participativa*, pretende em alguns casos promover também a sua *ação* como ‘colaborador’, ou se quisermos, como ‘coautor’ de um projeto artístico, justificando através deste (e outros) procedimento estratégico-educativo o papel da arte contemporânea como uma forma de ‘produzir conhecimento’. Refiro-me, neste caso, a uma ação sustentada no conceito de *participação* de Irit Rogoff⁷ (que por sua vez se relaciona com o conceito de *espaços de aparência* de Hannah Arendt), ou seja, a um ‘momento’ caracterizado pela ‘ação’ (performance) do ‘espetador’ que possibilita a *formação discursiva*, através de um *compromisso coletivo* (articulação dos diversos discursos presentes nesse espaço) – a *ação performativa*. Suportei-me ainda em Claire Bishop⁸, para enfatizar a distinção entre *participação* e ‘participação interativa’, que se refere à última como uma “incorporação meramente física do ‘espetador’” (Beech, 2008) associada a um jogo interativo, impossibilitando através dessa ‘instrução’ a *formação de um discurso*.

Numa primeira fase desta investigação, pretendi perceber melhor o encadeamento destes acontecimentos e a evolução desta nova posição crítica dentro da arte contemporânea – também aqui designada pelo conceito de *criticalidade* –, tornando-se imprescindível percorrer e mapear de forma exaustiva o trabalho de Irit Rogoff, na medida em que foi esta autora quem mais refletiu sobre este assunto desde a última década. Neste sentido, necessitei ir além de uma mera pesquisa biográfica, de forma a perceber em que medida o seu trabalho e a sua rede de colaborações com diversos autores ‘teóricos’ e ‘práticos’ da arte são relevantes para o esclarecimento do objeto de estudo da presente dissertação. Para o efeito, procedi ao mapeamento (tão exaustivo quanto possível) dos textos publicados pela autora e atualmente disponíveis na internet. A partir daqui foi possível construir uma espécie de biobibliografia, organizada cronologicamente, e que pode ser consultada em ANEXO desta dissertação. Refira-se,

⁷ Rogoff, I. (2005). Looking Away—Participations in Visual Culture. In: G. Butt (ed.) *After Criticism—New Responses to Art and Performance*. Malden, MA: Blackwell, 117-134. Disponível online em: https://kvelv.files.wordpress.com/2013/10/irit_rogoff_looking_away_participations_in_visual_culture.pdf

⁸ Bishop, C. (ed. lit.) (2006). *Participation*. London: Whitechapel / Cambridge, Mass.: The MIT Press. Disponível online em: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.pt/&httpsredir=1&article=1096&context=gc_pubs

no entanto, que numa fase inicial desta investigação pretendia apenas fazer um levantamento bibliográfico das publicações mais significativas da autora para o tema em causa, porém, ao longo do processo de pesquisa e recolha documental fui percebendo que o próprio percurso biográfico da autora era determinante para se perceber o modo como se foram processando algumas mutações e evoluções no campo da educação artística desde as últimas duas décadas. Percebi então que, mais do que uma inventariação bibliográfica, faria sentido enquadrar essa bibliografia no panorama biográfico mais amplo de Irit Rogoff, construindo, assim, uma biobibliografia que, em última instância, pudesse ser útil para mapear também as principais áreas de interesse refletidas através dos seus trabalhos – livros, artigos, palestras, curadorias, colaborações – e locais de trabalho. Ainda que se tenha optado por não incluir um capítulo (ou subcapítulo) exclusivamente dedicado à biografia de Irit Rogoff, ao longo da dissertação introduzem-se comentários e apontamentos contendo informações e dados biográficos que têm o seu sentido de *existir* nesse momento do texto.

Esta pesquisa biobibliográfica suporta-se, na sua grande maioria, em documentos online – sejam eles livros, artigos, vídeos, exposições – o que facilitou em termos de rapidez a construção deste mapa, que por si só já seria um processo demorado, pela quantidade de trabalhos publicados por Irit Rogoff, ao longo do seu trajeto profissional. Para além de ser extraordinário o acesso oferecido pela internet a um conteúdo infundo de temas e ligações, permitiu-se, com este suporte, construir (e, rapidamente) uma rede mais rica de autores que não se cingiu apenas a autores consagrados, mas também a autores amadores de vários pontos do mundo, através do acesso a teses e dissertações (licenciatura, mestrado ou doutoramento), ou ainda, através de artigos publicados em plataformas online ligadas à cultura. Contudo, este processo requer sempre algum procedimento de verificação ou autentificação das informações, o que por sua vez, dificultou em alguns momentos o fluxo e a rapidez desta pesquisa.

Quando se faz qualquer pesquisa associada a Irit Rogoff é imediata a sua ligação (pioneira) ao novo posicionamento transdisciplinar, surgido na década de 1990, também designado por *estudos culturais* ou *cultura visual*, posicionamento epistemológico esse em que se postula a ‘produção de conhecimento’ através da articulação de várias áreas de conhecimento ou disciplinas e, conseqüentemente, assumindo um posicionamento crítico – *criticalidade* – em resposta (e em desafio) do ‘conhecimento herdado’, na

medida em que se propõe *colocar em crise* a nossa aprendizagem, dentro e/ou a partir das condições atuais da contemporaneidade.⁹ Este novo posicionamento perante o conhecimento (e, em última instância, perante o próprio processo de ensino-aprendizagem) implica que a própria relação professor-aluno ou mestre-aprendiz deve assentar numa ‘geografia relacional’, não hierárquica, na qual o filosófico e/ou o político não são mais importantes que as práticas criativas (e vice versa).

Irit Rogoff tem escrito, extensivamente, sobre geografia, globalização, práticas artísticas contemporâneas, cultura participativa contemporânea e educação estando todas estas ‘temáticas’ relacionadas umas com as outras, e em ligação mais ou menos direta com os principais conceitos desta teórica cultural que serão abordados e explicados ao longo desta dissertação: *criticalidade*, *potencialidade*, *atualização*, *participação*, *fugitivity*. E ainda expressões como: *looking away* e *becoming audience*.

O processo de mapeamento foi orientado a partir do website *Goldsmiths Research Online*, mais especificamente, da sub-página que compila a maior parte da sua bibliografia e que está organizada pelas seguintes tipologias, cronologicamente: artigo, livro, *book section* (artigos que aparecem em livros editados por outros autores), livro editado, conferência, exposição.¹⁰

Outros trabalhos, foram encontrados através de outros websites ou outras pesquisas partindo de ligações (ou de algumas dúvidas) surgidas através da análise da página bibliográfica de Irit Rogoff, na *Goldsmiths Research Online*. Com alguma frequência verificou-se a existência de repetição de trabalhos com o mesmo título e/ou tema, em diferentes tipologias e formatos de publicação (ensaio, conferência, livros digitalizados ou editados para publicação online, etc). Este mapeamento permitiu perceber quais dos seus trabalhos seriam (e foram) mais relevantes para esta investigação, e que, consequentemente, proporcionaram a descoberta de outros trabalhos e autores (que foram essenciais para a abordagem de algumas temáticas e conceitos), assim como de

⁹ "Professor Irit Rogoff", *Goldsmiths University of London* [website]: <https://www.gold.ac.uk/visual-cultures/i-rogooff/>

¹⁰ "ResearchOnline: Browse by Goldsmiths authors: Rogoff, Irit", *Goldsmiths University of London* [website]: <http://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Rogoff=3AIrit=3A=3A.html>

plataformas e publicações culturais, onde estes trabalhos circularam e/ou ainda se encontram disponíveis para consulta.

Após a leitura ou visualização atenta e intensiva dos trabalhos de Irit Rogoff selecionados como *prioritários* para esta investigação¹¹, foi possível destacar os seguintes (que seriam fundamentais para construir e esclarecer o objeto de estudo desta dissertação):

Textos: *How to dress for an exhibition* (1998); *WE: Collectivities, Mutualities, Participations* (2002); *Looking away: participations in visual culture* (2005); *Productive anticipation* (2005) – em coautoria com Florian Schneider –; *Turning* (2008); *Education actualized* (2010).

Vídeos: *Taking part* (2008); *Looking away: participating singularities, ontological communities* (2011); *Rethinking art education* (2015); *The way we work now* (2015).

Livros: *A.C.A.D.E.M.Y.*, coeditado por Angelika Nollert, Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann, e Dieter Roelstraete (2006).

Exposições: *Learning from the Museum*, com cocuradoria de Irit Rogoff, Bart De Baere and Dieter Roelstraete (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen), Charles Esche and Kerstin Niemann (Van Abbemuseum) e Angelika Nollert (Siemens Arts Program), realizado no Van Abbemuseum, em Eindhoven (2006).

Jornais online: *e-flux*.

Estes trabalhos foram fundamentais para a abordagem dos principais conceitos e expressões abordados ao longo desta dissertação: *criticalidade*, *potencialidade*, *atualização*, *participação*, *fugitivity*, *looking away*, *becoming audience*, assim como para a apresentação concreta de alguns exemplos em que os mesmos circulam, como a exposição *Learning from the Museum*, ou até mesmo para a apresentação de algumas experiências da própria Irit Rogoff que nos ajudam a elucidar alguns conceito

¹¹ Tal como já foi mencionado, as informações mais detalhadas sobre cada um destes trabalhos de Irit Rogoff, podem ser consultados em ANEXO.

relacionados com *participação*, mais em concreto, como por exemplo a exposição *Chalet lost history*, de Thomas Hirschhorn.

Em particular, os textos *WE: Collectivities, Mutualities, Participations* e *Looking away: participations in visual culture* e o vídeo *Taking part* foram centrais para o entendimento da (ultra)passagem de modalidades relacionais entre ‘museus’ e ‘público’ e que se assinala através de um novo posicionamento – *criticalidade* –, e também para as implicações subjacentes à *ação participativo* do ‘público’ e que se relaciona com uma vontade, em primeira instância, de *participar na cultura* ou no *objeto artístico* – *becoming audience* –, e posteriormente com uma confrontação crítica sobre esse ‘objeto artístico’ e que consiste numa *ação e discurso* que pretende *descentralizar* o ‘objeto artístico’ – *looking away* –, através de uma *formação discursiva* que articula todas as subjetividades inerentes tanto a do espetador, como *ser plural* que vive imbricado numa rede infinda de relações, como da própria *pluralidade* do ‘objeto artístico’, como da própria *atualidade*, que determinada com o seu ‘espaço-tempo’ essa *formação discursiva*.

In fact, it may well be in the act of looking away from the objects of our supposed study, in the shifting modalities of the attention we pay them, that we have a potential for a rearticulation of the relations between makers, objects, and audiences. Can looking away be understood not necessarily as an act of resistance to, but rather as an alternative form of, taking part in culture? (Rogoff, 2005: 119).

Já os textos *Turning* e *Education actualized*, assim como o vídeo *Rethinking art education*, foram centrais para a articulação da noção de *criticalidade* com ‘educação’ ou com a ‘educação artística’ e que se relacionam, como já foi referido, pela sua potencialidade e possibilidade de *formar novos discursos* num espaço que não se cinge aos espaços convencionais de ‘ensino-aprendizagem’ (escola, museu) ou a espaços-momentos pré-designados (sala de aula, visita guiada), ou seja, a possibilidade de *formar novos discursos* tem igualmente potencialidade de acontecer num espaço que vai para além do espaço físico da escola ou do museus, mas que também pode ocorrer dentro desses espaços através de espaços-momentos não pré-designados – *fugitivity*:

(...) fugitivity (which the world sounds like something that is running away) is actually a mode of inhabitation (...) fugitivity is not a running

outwards, it's a running inwards into a set of spaces that are always already there (Rogoff, 2015a).

O vídeo *The way we work now*, numa fase posterior, foi essencial na clarificação de algumas questões inerentes a esta noção de *formação discursiva* na e a partir da arte contemporânea como uma produção de conhecimento ao salientar que, para além dessa premissa, os ‘discursos da arte contemporânea’ articulam, mais do que outros tipos de discursos, diferentes tipos de conhecimento.

Ao longo da construção da dissertação, de forma a fundamentar alguns conceitos inerentes, foi surgindo uma outra rede de autores, que convergem e têm filiação com Irit Rogoff. Uns são citados diretamente pela teórica cultural (nos seus textos ou vídeos), como Giorgio Agamben, Jean Luc Nancy, Hannah Arendt, Jacques Derrida e a artista Yve Lomax, outros surgem isoladamente. Entre estes, assinalamos por exemplo, e primeiramente, Michel Foucault e o seu problemático (e problematizante) conceito de *discurso*, não só por ser uma das referências mais marcantes do próprio pensamento (e *discurso*) de Irit Rogoff, mas também pelo facto de este conceito assumir uma presença constante e central na escrita desta dissertação e no posicionamento teórico-metodológico aqui assumido.

Neste sentido, pareceu-me importante esclarecer a noção de *discurso* dentro do contexto deste objeto de estudo, até porque esta é uma das palavras mais problemáticas e armadilhadas no léxico das teorias pós-modernistas, sobretudo, no léxico dos filósofos e teóricos culturais e, para minha defesa, pretendo esclarecer qual o meu posicionamento crítico, que vai de encontro, precisamente, ao posicionamento crítico de Irit Rogoff apresentado e desenvolvido ao longo desta dissertação através da noção de *criticalidade*. Então, para poder falar sobre os ‘discursos das práticas artísticas contemporâneas’ ou os ‘discursos da arte contemporânea’, explicarei primeiro e de forma concisa o que quero dizer com ‘discurso’ ou ‘discursos’ nesta dissertação e contexto, suportando-me no conceito de *discurso* de Michel Foucault.

Para Foucault (2008 [1969]: 132) “um discurso é um conjunto de enunciados”, ou seja, indo de encontro ao pensamento desenvolvimento ao longo deste texto pode-se dizer que estes ‘enunciados’ são mais do que uma mera representação de uma ideia, ou

significados, representando, acima de tudo, subjetividades inerentes entre o *sujeito plural* (e emocional), relações ‘espaço-tempo’, ‘constituições de conhecimentos’.

Discourse, as defined by Foucault, refers to: ways of constituting knowledge, together with the social practices, forms of subjectivity and power relations which inhere in such knowledges and relations between them. Discourses are more than ways of thinking and producing meaning. They constitute the 'nature' of the body, unconscious and conscious mind and emotional life of the subjects they seek to govern (Pinkus, 1996: sp).

Então, é importante referir que um *discurso* tem um carácter subjetivo e efémero. Se um *discurso* representa a *realização* ou *enunciação* de um conjunto de significados transformados aquando da *formação do discurso*, através da *subjetividade do discursante*, esse *discurso* irá estar, inevitavelmente, “determinado ao seu tempo e espaço” (Foucault, 2008 [1969]: 133). Neste sentido, pode-se dizer que o ‘discurso’ e seguindo o pensamento de Foucault, “é uma representação culturalmente construída pela realidade, não uma cópia exata.” (Gilvanda de Oliveira, 2016: 18), ou seja, apesar de condicionado às suas subjetividades, são estas mesmo que representam e podem transformar o seu conjunto de ‘significados’, pois uma ‘cópia exata’ não pressupõe uma transformação.

Neste sentido, entende-se que o *discurso* pressupõe uma prática, a *prática discursiva*. Contudo, é importante precisar, e indo de encontro ao argumento desta dissertação, que a *prática discursiva* não representa “uma ‘competência’ de um sujeito falante” ou a “formulação de uma ideia através de um sujeito”, mas antes um “exercício” de *formação*, articulação e/ou produção de (novos) significados perante uma determinada área ou problemática – apesar de condicionado sempre ao seu tempo-espaço.

(...) é um conjunto de regras anónimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, económica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (Foucault, 2008 [1969]: 133).

Está-se, então, na posição de entender que quando me refiro a ‘discursos das práticas artísticas’, refiro-me ao processo de formação, articulação e produção de novos

significados, que essa ‘prática artista’ *problematiza*, e que está condicionada, ou representa, o seu tempo-espaço, a sua realidade social.

The terms under which discursive practices may be realized is discourse formed through a series of interpretive relations and meanings (Lázár, [2012c]: sp).

Ou seja, refiro-me a todo o processo desmaterializado da construção de uma problemática (Lázár, [2012c]) em que qualquer interveniente pode *participar*, dado que não se limita a uma habilidade (Rogoff, 2008), independentemente da sua posição (artista, curador, espetador).

Pode-se dizer que o *discurso* aparece na arte contemporânea como uma forma de democratização do acesso à cultura que permite a participação *ativa* do seu ‘público’, assim como da própria sobrevivência útil da ‘arte’, dando-lhe, com esta mudança, um significado social e educativo, de transformação e/ou produção de novos significados. Portanto, o que se vai e que se quer aqui abordar é em que medida ‘os discursos da arte contemporânea’, propostos por esta *viragem educacional*, podem ser vistos como um agente importante de reflexão, articulação e produção de conhecimento.

Regressando à rede ou mapa de autores, outros que surgiram isoladamente como Dave Beech (com o seu texto *Include me out*), por exemplo, são de igual importância para a fundamentação e/ou elucidação de alguns conceitos proposto por Irit Rogoff e que serão mais e melhor referenciados ao longo da dissertação, na sua devida altura para uma melhor leitura dos mesmos e encadeamento de ideias. Fala-se, mais especificamente, no conceito de *participação* que se sustenta também, através das palavras de Dave Beech, no argumento de Claire Bishop (2006) ao distinguir *participação* de ‘interatividade’, como já se viu.

Para além dessa rede de autores mais ligada a considerações teóricas, outra rede de autores foi surgindo pela necessidade de conhecer outras perspetivas críticas relativamente a este tema da *viragem educacional*, ou à questão da ‘produção de conhecimento’, através dos ‘discursos da arte contemporânea’, como por exemplo: Eszter Lázár e Nikolett Eröss (com o projeto colaborativo *Curatorial Dictionary*); Paul O’neill & Mick Willson (com a edição da publicação *Curating and the educational*

turn); Dragana Stojanović (com o texto *Educational Turn in Art: Turning art into the production of a new knowledge*); Helena Cabeleira (com o texto *We don't need the art academy. But do we want one?*); Catarina Almeida, (com a tese de doutoramento *After artistic research. What follows the establishment and the realization of the establishment of the phenomenon*); Elina Heikkilä (com o texto *Educational Turn – So what?*).

Para esclarecer determinadas questões que foram surgindo, por exemplo com a noção de 'público', recorri a autores como Tony Greenway, com o artigo/notícia *Why it's vital to 'go public' with contemporary art*, Andrea Phillips (com o texto *Too Careful: Contemporary Art's Public Making*). O mesmo aconteceu na abordagem à prática artística de Tino Sehgal, com os autores Lauren Collins (com o artigo *The Question Artist*), Hana Cohn (com a notícia *The 50 Most Iconic Artworks of the Past Five Years*) e Dorothea von Hantelmann (com o texto *The Materiality of Art - Object and Situation in the Works of Tino Sehgal*).

Num panorama mais prático, ou na necessidade de mostrar empiricamente, surge uma rede de autores que vão dar sentido aos conceitos abordados neste texto, assim como reforçar e elucidar o argumento da dissertação. Fala-se da já mencionada exposição *Learning from de Museum*, com os seguintes colaboradores: Liam Gillick, Edgar Schmitz, Jan Gerber, Susanne Lang, Sebastian Lütgert, Florian Schneider, Willem Jan Renders, John Palmesino, Anselm Franke, Eyal Weizmann, Mårten Spångberg, Bojana Cvejić, Willem Jan Renders, Chistiane Berndes, Diana Franssen, Deepa Naik, Jean-Paul Martinon, Rob Stone, Susan Kelly, Janna Graham, Valeria Graziano – , mas também de outros artistas que convergem da minha pesquisa e experiência, além de Irit Rogoff: o já mencionado Tino Sehgal e Grada Kilomba.

A experiência na descoberta de Grada Kilomba é um acontecimento muito importante e relevante para a construção/produção deste texto, ou *discurso*, na medida em que esta artista entrou *inconscientemente* na rede de autores desta dissertação. Passando a explicar, o *discurso* presente na instalação *The desire project*, de Grada Kilomba, permitiu elucidar o meu próprio *discurso* – 'os discursos da arte contemporânea' como 'produção de conhecimento' –, e é por isso que o considere como 'o meu *fugitive study*', – a noção de *fugitivity* abordada por Irit Rogoff quando se refere a “um espaço

que sempre existiu” como espaço para ‘produzir conhecimento’, ou a um *alternativo* espaço em que a *formação de um discurso* pode surgir.

A organização bipartida dos capítulos tem como objetivo, numa primeira fase, contextualizar e abordar os conceitos associados a este tema e à mudança de foco do ‘objeto artístico’ para o ‘participante’, sustentado na perspectiva teórico-crítica de Irit Rogoff, e numa segunda fase, fundamentar esses conceitos com exemplos práticos de projetos artísticos, experiências enquanto ‘participante’ e, ainda, abordar a investigação em arte como uma *formação de discurso*, dentro da arte contemporânea.

Para além da relevância desta dissertação como uma espécie de validação dos ‘discursos da arte contemporânea’ como uma alternativa produção de conhecimento e de situar a educação artística, ou a relação da arte com a educação, dentro de um posicionamento crítico (*criticalidade*), através da produção ou *formação discursiva* – que possibilitam também “a articulação e produção de verdades” (Rogoff, 2008: 9) –, permitiu que este meu *discurso* fosse sendo *inconscientemente* produzido a partir dessa posição crítica e, posteriormente, assumido como uma produção ou *formação de um discurso* na arte contemporânea – um resultado da ‘educação artística’.

Ou seja, este texto representa em si um processo de ‘produção’ em que se está constantemente (reflexiva e criticamente) a articular um conjunto de *verdades* presentes nos *discursos* de *outros discursantes*, e que são transformadas através de mim – num espaço-tempo que não se cinge ao espaço onde normalmente se associa a aprendizagem, embebido ou complementado pelo *fugitive study*.

Increasingly, I think “education” and the “educational turn” might be just that: the moment when we attend to the production and articulation of truths – not truth as correct, as provable, as fact, but truth as that which collects around it subjectivities that are neither gathered nor reflected by other utterances. Stating truths in relation to the great arguments, issues, and great institutions of the day is relatively easy, for these dictate the terms by which such truths are both arrived at and articulated. Telling truths in the marginal and barely-formed spaces in which the curious gather – this is another project altogether: one’s personal relation to truth (Rogoff, 2008: 9).

Roteiro de escrita

No capítulo II – *A viragem educacional nas práticas artísticas* – faz-se uma breve contextualização deste conceito, explicando de que modo surge, dentro dos contextos institucionais (museu, galeria de arte) e porquê, abordando também as suas repercussões noutros contextos e no mundo da arte no geral, refletindo-se, ainda, sobre as possíveis intenções que estão por detrás desta ‘viragem’.

Numa primeira fase, aborda-se o conceito de *criticalidade* proposto por Irit Rogoff, como o posicionamento crítico que se deve ter – *confrontação* – ou que se tem vindo a observar dentro nos ‘discursos da arte contemporânea’ e qual a sua importância dentro do objeto de estudo desta dissertação. Apresentando-se, também os conceitos de *potencialidade* e *atualização*, na medida em que sustentam esse mesmo posicionamento crítico, para a *formação de um discurso*.

Numa segunda fase, através da expressão *becoming audience*, pretende-se abordar, numa primeira instância, o conceito de *participação* como um momento escolha de *entrada na cultura* e explicar em que consiste exatamente essa *entrada*, ou *participação*, no contexto e perspetiva desta investigação. Tal como demonstrar como esse momento vá de encontro à noção de *looking away*, através de uma *ação* e do *discurso* coletivo e colaborativo – as chamadas *performances inconscientes na cultura* –, contrapondo-se a ideia de participação como um jogo instruído. Aborda-se, ainda, a ideia de um *espaço para além da aparência*, como um espaço necessário a *formação de um discurso*.

No capítulo III – *Os discursos da arte contemporânea como um modo de produção de conhecimento* –, pretende-se abordar a questão da ‘produção de conhecimento’, ou em que sentido significa ‘produzir conhecimento’ dentro dos discursos da arte contemporânea’ e de que forma isso se relaciona com o vocabulário presente no título da dissertação, no ponto de vista do que entendemos como ‘participante’ da cultura.

Numa primeira fase, aborda-se a questão da *formação de um discurso* como um processo de *aprender a ler*, ao invés de um processo que já se sabe ler. Refere-se, ainda, através de uma experiência de Irit Rogoff, a ideia de *suplemento* dentro de um ‘discurso

artístico’, como uma metáfora para a *abertura imaginativa* que pode enriquecer a formação de outro *discurso*.

Numa segunda fase, pretende-se explicar concretamente em que medida se relaciona a noção de *fugitivity* com a experiência na vista à exposição *Secrets to tell* da artista Grada Kilomba, e de que forma essa própria exposição se enquadra nos pressupostos da *viragem educacional*.

Numa terceira fase, através do artista Tino Sehgal, pretende-se refletir e mostrar concretamente, também, como a questão do ‘espetador-coautor’ da ‘obra de arte’ é representada na sua prática artística, e em que medida, esse processo pode proporcionar a *formação de (novos) discursos*, através da memória e, consequentemente, do nosso corpo como matéria-prima.

Numa quarta fase, apresenta-se o projeto *A.C.A.D.E.M.Y.* como um exemplo de projeto colaborativo onde foram levantadas questões em torno da ‘educação’. Fala-se, mais concretamente, de uma das exposições integrantes do projeto – *Academy. Learning from Museum* –, assim como dos ‘micro-projetos’ inseridos nesse projeto expositivo. Apresentam-se, ainda, alguns ensaios visuais convergentes e que serão colocados com alguma ordem de ideais, mas não serão *explicados*, dado a sua natureza de leitura visual.

Por fim, numa quinta fase, aborda-se a questão da investigação em arte como um ‘discurso de arte contemporânea’, percebendo em que sentido se poderá enquadrar dentro de todo o nosso posicionamento crítico que, teórica e concretamente, fomos mostrando ao longo deste texto.

II. A VIRAGEM EDUCACIONAL NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Ao longo dos últimos anos, nos contextos institucionais de exposição de arte contemporânea (museus, galerias, bienais, etc.), tem-se vindo a assistir a uma mudança de foco dos objetos expostos para o que são as suas estratégias de organização e as ‘respostas’ dos seus espetadores (Rogoff, 2005). Esta viragem nos modos tradicionais de pensar as relações entre os museus e os seus públicos tem vindo a ser alvo de discussão entre diversos teóricos da arte, produtores artísticos (artistas) e, sobretudo, entre curadores e educadores envolvidos nesses contextos institucionais. Mais concretamente, esta ‘mudança de foco’, foi sendo observada em ‘discursos artísticos’ que privilegiam “o envolvimento formativo do público no processo de criação” e uma relação colaborativa e flexível entre ‘artista’, ‘curador’, ‘obra de arte’ e ‘espetador’.¹² Ou seja, começou a haver uma preocupação educativa na curadoria/produção de ‘exposições’, não (apenas) como uma abordagem temática – educação como tema – mas antes como um ‘novo paradigma’ educativo, dentro e através da arte contemporânea, resultado, também, da consciência de uma ‘emergência’ de partilha de conhecimento menos hegemónica e mais democrática – assistimos à chamada ‘viragem educacional’.¹³

Contemporary curating is marked by a turn to education. Educational formats, methods, programmes, models, terms, processes and procedures have become pervasive in the praxes of both curating and the production of contemporary art and in their attendant critical frameworks. This is not simply to propose that curatorial projects have increasingly adopted education as a theme; it is, rather, to assert that curating increasingly operates as an expanded educational praxis. It is this proposition — that curating, and art production more broadly, have produced, undergone or otherwise manifested an educational turn (O’Neill & Wilson, 2010: 12).

In relation to the educational turn, the theories of critical pedagogy are often cited, with regards to, for instance, providing the democratic conditions of education, or the emergence of anti-hegemonic teaching methods and roles (Lázár, [2012a]: sp).

¹² “Educational Turn”, *Curatorial Dictionary* [website]: <http://transit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn>

¹³ É interessante verificar que o termo ‘viragem’ (originalmente ‘turn’) exprime em si uma mudança que não é necessariamente uma rutura. Melhor dizendo, e usando as palavras de Paul O’Neill & Mick Wilson “este substantivo verbal pode postular utilmente uma dinâmica processual em vez de uma condição fixa ou estável” (2010: 15).

Pode-se falar, nesse sentido, numa abordagem ‘transdiscursiva’ em que o ‘objeto artístico’ é apenas parte integrante de um *todo*. Deste modo, o que antes costumava ser um ‘suplemento’ educativo às ‘exposições’ – como *workshops*, palestras, debates, publicações –, é agora, “apropriado como um método e uma ‘forma’” de produzir essas ‘exposições’ (Cabeleira, 2014: 62), permitindo uma função mais *participativa* do ‘público’ e/ou até uma função de ‘coautoria’. A ‘adoção’ estratégica desses ‘discursos educativos’, na prática curatorial e artística, visam estimular um sentido de “investigação” e favorecer a “produção de conhecimento e aprendizagem” (O’Neill & Wilson, 2010: 12). Ou seja, privilegia-se o processo da produção da ‘arte’, ou do (seu) *discurso*, “em todos os seus estágios” ao invés da relação ‘singular’ com o objeto artístico ‘final’, ‘isolado’ (Stojanović, [2017]: 57).

Initiatives related to the educational turn revolve around the notion of education, gaining and sharing knowledge, artistic/curatorial research, and knowledge production. The emphasis is not on the object-based artwork. Instead, the focus of these projects is in on the process itself, as well as on the use of discursive, pedagogical methods and situations in and outside of the exhibition (Lázár, [2012]: sp).

Esta tendência – *viragem educacional* – que *nasce* inicialmente no contexto das instituições – na sua prática curatorial –, dissemina-se também dentro de outros contextos, como por exemplo, em instituições educativas como academias de arte, que refletem e/ou questionam o papel da academia dentro do que são os seus objetivos educativos.¹⁴

Esta forma de *colocar em crise* o processo ou os procedimentos educativos reflete-se, também (e em muito), nos protestos contra o processo de Bolonha, presente no sistema universitário da Europa e dos Estados Unidos, devido à sua natureza burocrática e ao estímulo de uma aprendizagem estandardizada e “pré-determinada” (Cabeleira, 2014: 57). Deste modo, a burocratização que o processo de Bolonha implica vem comprometer a ideia de *education atualized*, defendida por Irit Rogoff (2010a), caindo no erro de se politizar uma educação sem qualquer tipo de referência ou enquadramento

¹⁴ A discussão em torno desta ‘viragem educacional’ tem sido abordada por vários autores, que podem apresentar diferentes perspectivas sobre o tema. É de salientar, mais uma vez, que a posição defendida neste texto é refletida através dos conceitos de Irit Rogoff.

com a *nossa atualidade*, desvalorizando a capacidade do seu ‘público’, neste caso, ‘o estudante’ – diminuindo a colaboração dos seus ‘agentes’: professor, estudante, escola.

While ‘the artworld’ increasingly turns to the problematic of education, protests throughout the ‘overcrowded’ university systems in Europe and the United States – over the so-called Bologna Process – show the urgency in defying the limitations being set up by ‘the forces of bureaucratic pragmatism’, as well as in reconsidering how forms of learning, exchange, thinking and making can take place within ‘flexible’, ‘temporary’ and ‘unstable’ institutional ‘configurations’ (which may or may not be educational or instructive), unconfined and unrestricted by ‘measurable outcomes’ or ‘predetermined expectations’ (Cabeleira, 2014: 54-55).

É ainda relevante perguntar de onde veio afinal esta necessidade das instituições culturais se ‘virarem’ para a educação? Será uma necessidade de sobrevivência económica ou uma simples preocupação com as necessidades e/ou exigência do seu público?

São vários os exemplos que manifestam esta *viragem educacional* e que podem divergir em formatos e contextos – apropriação da “‘arte’ como formato educacional, ou como um método de ensino, ou através da sua integração em programas e processos educacionais” (Stojanović, [2017]: 59) –, mas são poucas as reflexões feitas (ou pelo menos foram poucas as que encontrei) em torno da razão deste *acontecimento*, dentro de um contexto institucional.

Não é total coincidência estes ‘discursos’ em torno da ideia de uma *viragem educacional* emergirem, precisamente, no ano 2008, no auge da crise económica da América e da Europa. E, assim sendo, a estratégia de ‘reconfiguração’ da relação do ‘público’ com o ‘museu’ relaciona-se com sobrevivência económica das instituições. O facto desta ‘reconfiguração’ atribuir uma função ‘autoral’ ao ‘público’ relaciona-se com a ‘adoção’ de modelos educativos que fomentam a *participação* do ‘público’ e que, por sua vez, permitem, ao mesmo tempo, que as instituições eduquem o seu próprio ‘público’.

Neste sentido, a preocupação em torno da ‘utilidade pública’ das instituições permitiu perceber uma série de elementos interessantes e que proporcionaram também esta

‘viragem’. Por exemplo, num artigo publicado por Tony Greenway, no website *Business and Industry*, percebe-se que as pessoas estão mais interessadas na arte contemporânea por aquilo que esta pode trazer de novo e num período de tempo relativamente curto. Ou seja, o conteúdo e a forma da ‘exposição’ (a preocupação curatorial) tornou-se assim o meio estratégico de atração do seu público, trazendo para a sua programação *discursos* colaborativos de curta duração que fomentam a *participação*.¹⁵

Independentemente da sua necessidade ter origem burocrática, económica, artística, pedagógica ou social, esta ‘viragem’ tem sido refletida na *produção* de arte contemporânea tanto em espaços institucionais (museus, galerias, escolas) como em espaços não institucionais (espaços públicos, rua, projetos independentes), que partilham e “incorporam a arte como um veículo educacional dentro do mundo da arte e da sociedade no geral” (Stojanović, [2017]: 59).

Estas propostas artísticas começaram a ser debatidas e questionadas por uma série de outros autores do mundo da arte, nomeadamente teóricos culturais que começaram a ‘teorizar’ a noção de *viragem educacional* na relação com o seu posicionamento pedagógico e crítico e na compreensão dos seus ‘intervenientes’ e das expectativas associadas ao seu ‘público’ – ‘participante da cultura’:

One of the most recent turns in art theory, art presentation and art production is surely the educational turn, which became prominent in the last decade of the twentieth century, first in curatorial practices, and later in the very concept of the artists’ and art groups’ works, which also had its repercussion on the comprehensions and expectations of the art audience (Stojanović, [2017]: 57).

1. From criticism to critique to criticality

There is a postcard of the work of Gabriel Orozco that has been sitting on my desk for nearly a decade now, it shows a puddle in the street in Paris. At the edges of the puddle several lines made by bicycle wheels can be seen. The bikes have ridden through the puddle and left tire marks on

¹⁵ “Why it’s vital to ‘go public’ with contemporary art”, *Business and Industry* [website]: <http://www.businessandindustry.co.uk/art/why-its-vital-to-go-public-with-contemporary-art>

exiting in different directions. The image is iconic for me, it somehow captures how I would like to work – and that is why it has sat on my desk as a reminder for so very long. Something happened, something minor with no great significance in the world, it cannot be recaptured and it cannot be narrated back into some coherent story. We don't know who they were and we don't know where they were going, but they were here and they made their mark and they somehow altered the site. Something happened, Deleuze said, we can spend our time trying to trace it back into existing structures and modes of knowing or we can move forward with its effects. I choose the latter – starting in the middle, not explaining, not letting puzzlement produce empirical questions. Thinking than rather tell the story of the bicyclists, I might just take up their journey (Rogoff, 2011; Rogoff, 2017b).¹⁶

A atualidade destas questões tem sido particularmente explorada pela curadora e teórica cultural Irit Rogoff, que nas últimas duas décadas têm elaborado um vocabulário próprio que procura designar e refletir sobre o conjunto destas novas realidades e práticas emergentes na interseção entre contextos expositivos da arte contemporânea e as suas respetivas estratégias educativas-pedagógicas.

Neste sentido, esta possibilidade de mudança – ou viragem – que decorre de um processo transformador ao nível dos modos tradicionais de abordar a relação entre ‘públicos’ e ‘museus’ como sendo algo que resulta *naturalmente* do contacto direto e imediato com a ‘obra de arte’, pretende configurar novos posicionamentos perante os intervenientes do ‘mundo da arte’, que vai mais além das preocupações institucionais. Irit Rogoff, denomina este novo posicionamento de *criticalidade* (*criticality*), assinalando com este termo a (ultra)passagem de modalidades relacionais entre ‘museus’ e ‘público’ centradas na prática da ‘crítica da arte’ (*criticism*) e na ‘crítica das instituições’ (*critique*):

It seems to me that within the space of a relatively short period we have been able to move from criticism to critique to criticality (Rogoff, 2005: 119).

Ou seja, procura-se situar numa posição de questionamento das premissas da ‘crítica da arte’ que se tem centrado numa política de consagração e policiamento dos julgamentos de ‘valor’ e normas de ‘gosto’ que assentam no reconhecimento consensual de regras e crenças naturalizadas na história de arte ocidental, atribuindo ‘louvores’ e ‘privilégios’

¹⁶ Citações extraídas de ficheiros em formato audiovisual. Ver referência completa na bibliografia final.

de *distinção cultural* (Bourdieu, 1984 [1979]) com base nas heranças canônicas legadas pelos grandes ‘gênios’ e pelas ‘grandes obras de arte’ do passado, mas que hoje são crescentemente contestados e problematizados (por diversos teóricos da arte, da sociedade e da cultura) dada a sua natureza e poder dogmáticos e a sua incapacidade estrutural em lidar com as complexidades da atualidade do *mundo da arte* e da sociedade contemporânea (Danto, 1964; Rogoff, 2003b; Elkins, 2014).

É, portanto, esta tradicional posição consagrada e incontestada da história e da crítica da arte enquanto modalidades de conhecimento e reconhecimento do ‘valor’ em arte – posição formada a partir de um exterior, de um poder ‘superior’ especializado para tal e, nesse sentido, uma posição de julgamento hierárquico – que aqui se procura discutir e questionar. É também neste sentido que a chamada ‘crítica das instituições’ (*critique*) se formula como uma tentativa de atualizar, analisar e questionar os pressupostos inerentes ao discurso da *crítica de arte* ocidental, como tendo um papel fundamental, tal como nos diz Irit Rogoff, na confrontação com o nosso conhecimento herdado sobre o que seja essa ‘crítica de arte’ e, em última instância, sobre o que seja um posicionamento propriamente *crítico*:

The project of ‘critique’ (...) has served as an extraordinary examination of all of the assumptions and naturalised values and thought structures that have sustained the inherited truth claims of knowledge (Rogoff, 2003b: sp).

Esta posição possibilita a desconstrução de um consenso de valores inquestionáveis, presentes na ‘crítica de arte’, um olhar externo descortinador, contudo, sem conseguir descentralizar-se a sua atenção do ‘objeto em si’. Neste sentido, a ‘crítica das instituições’ mantém a posição de julgamento perante o que está a observar, criticamente – “*One is after all always at fault, this is a permanent and ongoing condition, since every year we become aware of a new and hitherto unrealised perspective which illuminates further internal cultural injustices*”¹⁷ –, e desse modo transporta e estimula, através desse ‘olhar externo descortinador’ e distância crítica, ‘divisos’ de interioridade/exterioridade, certo/errado. E, consequentemente, fomenta

¹⁷ “From Criticism to Critique to Criticality” *Eipcp* [website]: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>

também a relação singular entre obra/espetador, como evidenciado em *Criticality as methodology*:¹⁸

Even post-modern critique, knotted in layers of post-structuralist theory, and post-colonialism, remains faulty due to its embrace of the singular power of the spectator, and their authority to judge, while undermining of the complex dialogue between the viewer and subject in question (Toft [2015]: sp).

O ‘novo’ posicionamento refletido nesta ‘viragem’ desenvolve-se a partir da modalidade anterior, mas com uma consciência diferente, operando na/com a atualidade – refletindo a ‘contemporaneidade’ nos termos de Agamben)¹⁹. Nas palavras de Irit Rogoff, *criticalidade* opera “a partir de um terreno incerto da incorporação real” (2002: 2), aceitando a *atualização* do ‘presente’, uma cultura em processo constante sem espaço para julgamento (ou, sem essa consciência).²⁰ Ou seja, um momento de fruição crítica (ao contrário do que é um posicionamento exterior) sobre o potencial que o ‘desconhecido’ nos irá presentear:

The more current phase of cultural theory, which I am calling ‘criticality’ (perhaps not the best term but the one I have at my disposal for the moment), is taking shape through an emphasis on the present, of living out a situation, of understanding culture as a series of effects rather than of causes, of the possibilities of actualising some of its potential rather than revealing its faults (Rogoff, 2003b: sp).

Neste sentido, *criticalidade* desenvolve-se em e para além da análise crítica ‘descortinadora’ em relação com o que habita culturalmente, aceitando o risco de articulações inesperadas ou falhadas – “‘criticality’ is therefore connected in my mind

¹⁸ “*Criticality as methodology*” é um documento/recurso elaborado em 2015, no âmbito do curso teórico-prático *Critical Curating: Urban Digital Art* (Institute of Arts and Cultural Studies, Copenhagen University), orientado por Tanya Søndergaard Toft, e que reúne notas e algumas reflexões sobre o conceito de *criticalidade*. Disponível online em: <http://www.tanyatoft.com/wp-content/uploads/Criticality-as-methodology.pdf>

¹⁹ Segundo Agamben a contemporaneidade é a relação de um ser com o seu tempo, não necessariamente com o presente, atualidade, mas uma relação que não coincide perfeitamente com o seu tempo, pois o tempo “não pode em nenhum caso nos alcançar”, está em constante transformação e o que acontece no presente está sempre a uma distância relativa do ser humano; ser contemporâneo é perceber e aceitar que o seu tempo está em constante “viagem até nós” (2009: 58-66).

²⁰ Uma posição de questionamento tem em si alguma forma de julgamento e, neste sentido, *criticalidade* não se afasta, aparentemente, dessa direção. Contudo, e devido à sua ‘falta de distância crítica’ e da sua característica agambeniana de ‘contemporaneidade’, esse processo de questionar pressupostos anteriores parte do princípio que tudo está em transformação constante, e não de um de mero julgamento ou, através da perspectiva de Irit Rogoff (2002), é muito mais do que ‘revelar falhas’ – até porque *criticalidade* não habita posições binárias como ‘certo/errado’ – o ‘errado’ do ‘passado’, foi o certo desse tempo.

with risk, with a cultural inhabitation that performatively acknowledges what it is risking without yet fully being able to articulate it” (Rogoff, 2002: 2). Aceitando esta posição, está-se nas condições necessárias para pensar a possibilidade de se ponderar novas ligações. A *criticalidade* emerge, portanto, como uma ‘operação’ que nos permite reconhecer as ‘limitações do nosso próprio pensamento’ e, a partir deste reconhecimento, colocarmo-nos em posição de ‘aprender uma coisa nova’. Parte-se do princípio de que a possibilidade de aprender algo novo depende, essencialmente, da nossa disposição para ‘desaprendermos as coisas velhas’. Nas próprias palavras de Irit Rogoff, esta ‘desaprendizagem’ é a condição para que se possa, de facto, ‘repensar uma estrutura’, ao invés de, simplesmente, continuar a ‘adicionar informação’:

‘Criticality’ as I perceive it is precisely in the operations of recognising the limitations of one’s thought for one does not learn something new until one unlearns something old, otherwise one is simply adding information rather than rethinking a structure (Rogoff, 2002: 2).

Sumulando, o que se designa como *viragem educacional* opera neste conceito de ‘*criticalidade*’ formulado por Irit Rogoff, procurando estimular (ousadamente) uma conversa ‘corriqueira’ que acontece entre pessoas que se encontram para discutir ou *coproduzir questões*, sem necessariamente ter que haver um início e/ou fim, ou uma verdade absoluta (O’Neill & Wilson, 2010). Nas palavras de Irit Rogoff, *criticalidade* habita em si mesmo uma ‘dupla ocupação’ pela sua posição ‘descortinadora’ perante os conhecimentos com que se relaciona (herdada da ‘crítica das instituições’), sem a intenção de julgar ou de encontrar uma resposta definitiva (Toft [2015]), ao mesmo tempo que habita um poder transformativo, com premissas de *atualização* e *potencialidade*, permitindo-nos produzir novos significados subjetivos ‘enraizados’ noutros que ‘desaprendemos’:

In ‘criticality’ we have that double occupation in which we are both fully armed with the knowledges of critique, able to analyse and unveil while at the same time sharing and living out the very conditions which we are able to see through (Rogoff, 2003b: sp).

1.1. *Potencialidade e atualização na relação pedagógica*

Esta ‘viragem epistemológica’, proposta pela noção de *criticalidade*, vem revolucionar o campo da educação e da pedagogia em geral. Partindo do princípio de que o ‘conhecimento’ já não depende de uma acumulação sistemática de informações, mas da possibilidade de ‘desaprender’ ou ‘questionar aquilo que se aprende’, isto tem profundos impactos não só naquela que é a relação entre ‘museus’ e ‘públicos’ (ou ‘obras de arte’ e ‘espetador’), mas também naquela que é a relação pedagógica mais tradicional: professor-estudante....

Este novo posicionamento não despreza a ação ‘educadora’ das instituições, escolas, ou outros espaços, mas pretende, para além disso, que essa ação seja mais transformadora, menos hierárquica e mais reflexiva, em relação ao seu ‘público’: o estudante. Procura, ainda, ao invés da premissa de uma aprendizagem por acumulação de informação, facultada por esses espaços educativos e, por conseguinte, agir e pensar segundo esses ensinamentos, que exista um espaço em constante transformação de pensamentos e relações em que os ensinamentos transbordem o seu espaço físico, permitindo uma relação de aprendizagem constante:

Academies often focus on what it is that people need to know in order to start thinking and acting, but we chose to approach the academy as a space that generates vital principles and activities – activities and principles you can take with you and which can be applied beyond its walls to become a mode of life-long learning (Rogoff, 2008b: 4).

Neste sentido, o processo de aprendizagem recíproca em que se pretende desenvolver pensamentos que transbordem espaços físicos permite, também, que as fronteiras entre educação formal e informal sejam mais acessíveis através dessa aprendizagem não fragmentada e transversal, embebida dos conceitos de ‘potencialidade’ e ‘atualização’. Pretende-se que haja um agir colaborativo, afastado de uma posição cética que esta *nova relação* possa aparentar.

Quando falo em *potencialidade e atualização*, aproprio-me de conceitos propostos por Irit Rogoff em relação à sua abordagem com a educação e com a ‘produção de conhecimento’. Quando penso em *potencialidade*, penso num conjunto infinito de possibilidades de alguma coisa material ou imaterial que esteja em relação connosco e é

nesse sentido que Irit Rogoff aborda a ‘potencialidade’ como “agir que não se limita a uma habilidade” (dependendo mais de uma “vontade”) nem a resultados esperados, aceitando então ‘articulações inesperadas ou falhadas’. E, com esta ideia de ‘risco potencializado’ alguns significados incorporados em pensamentos materiais ou imateriais podem ser, conseqüentemente, ‘atualizados’, pois, tal como se tem vindo a demonstrar e a refletir, não nos devemos esquecer que vivemos “num sistema complexo de incorporações” que não deve ser dividido, fragmentado em “áreas de conhecimento”, “subjectividades individuais” ou “classes sociais”:

By “potentiality” we meant a possibility to act that is not limited to an ability. Since acting can never be understood as being enabled simply by a set of skills or opportunities, it must be dependent on a will and a drive. More importantly, it must always include within it an element of fallibility – the possibility that acting will end in failure. The other term we wanted to mobilize in conjunction with “academy” was that of “actualization,” which implies that certain meanings and possibilities embedded within objects, situations, actors, and spaces carry a potential to be “liberated,” as it were. This points to a condition in which we all function in a complex system of embeddedness – one in which social processes, bodies of learning, individual subjectivities cannot be separated and distinguished from one another.

Both these terms seem important for mobilizing any re-evaluation of education, as they allow us to expand the spaces and activities that house such processes. Similarly, they allow us to think of “learning” as taking place in situations or sites that don’t necessarily intend or prescribe such activity (Rogoff, 2008b: 4).

Portanto, é com a ideia de ‘contextualização’ e de ‘possibilidades transversais infinitas’, propostas por *criticalidade* que se pensa na ‘produção de conhecimento’ como um processo expandido, inesperado e que pode ocorrer em qualquer lugar (*fugitivity*). A relação pedagógica proposta em *criticalidade* pretende que haja, para além de um *confronto* ou de um *colocar em crise* (trazido pelos conceitos de *atualização* e *potencialidade*, um sentido mais colaborativo entre os seus *agentes* no processo de ‘produção de conhecimento’. Neste sentido, a posição do ‘educador’ é vista aqui como o *agente* e o *espaço* (escola) que proporciona essa ‘produção de conhecimento’, tal como um artista ou um curador em relação ao seu ‘objeto artístico’) que por sua vez pretendem educar o seu ‘público’ tanto para a participação no *acolhimento dos seus discursos* tanto para a sua autonomização como possível criador, proporcionador de ‘produção de conhecimento’.

2. *Becoming audience: a participação como um ato de escolha*

(...)What it means to take part in culture beyond the audience functions of viewer or spectator allotted to us by most cultural arenas (Rogoff, 2005: 122).

A relação entre ‘museu’ e ‘público’ no posicionamento de *criticalidade* atribui ao espectador um ‘papel’ importante na ‘produção’ do ‘objeto artístico’ ou do *seu discurso*, fazendo dele um participante *ativo*. A fim de se poder refletir sobre o que significa ‘participar na cultura’, é necessário, primeiramente, questionar as ‘funções do público e do espectador’ que tradicionalmente nos foram atribuídas pela maioria dos espaços culturais.

Antes de me debruçar sobre o que se entende por ‘participar na cultura’ a partir de uma perspectiva do ‘espetador’ e do ‘público’, é importante refletir novamente sobre a necessidade dos espaços culturais de se ‘virarem’ para a educação. Sendo a entidade ‘público’ o que sustenta (na sua maioria) a sobrevivência (económica ou funcional) de uma instituição - e consequentemente é-o de um artista (Phillips, 2011) -, a ‘captação’ ou a criação de um ‘público’ fiel e/ou interessado em consumir cultura é uma das principais preocupações desses espaços. Ou seja, a ideia de ‘tornar-se público’, proposta por Irit Rogoff através da expressão *becoming audience*, tem em si a noção de que não se nasce ‘público’, pelo contrário, são as instituições que criam o seu próprio público. O ‘público’ surge então como uma espécie de constructo das instituições culturais que o produzem enquanto realidade, mas uma realidade que passa pela ‘discursificação’ do público como alguma coisa que supera a mera condição do ‘espetador’, do ‘consumidor’ ou do ‘cliente’ de instituições culturais (museus, galerias, etc). É essa *dimensão participativa de fazer parte da cultura* que confere ao mero ‘espetador’, ‘consumidor’ ou ‘cliente’ a dimensão ‘público’, que o transforma em ‘público’ – um coletivo de espectadores que escolheram fazer parte desta ‘dimensão criada’.

Para melhor se entender esta ‘transformação’, passo a dar o exemplo de uma experiência contado por Irit Rogoff durante a visita a uma exposição, no Instituto Courtland (Londres), onde estudou.²¹ A exposição convidava o público a ‘invadir’, não

²¹ Cf. Rogoff, I. (2005). Looking Away—Participations in Visual Culture. In: G. Butt (ed.) *After Criticism—New Responses to Art and Performance*. Malden, MA: Blackwell, 117-134.

o espaço habitual para as exposições (as Courtauld Galleries), mas sim a penetrar pelos espaços habitualmente “excluídos” do Instituto: os escritórios, as salas de seminário. Os trabalhos estavam expostos pelos espaços que normalmente são ocupados pelos professores e académicos e, por conseguinte, são restritos a todas as outras pessoas que não façam parte desse corpo ‘académico’. Nesta exposição, o espetador é levado a explorar esses mesmos espaços num ato de ‘performance privilegiada’, desvendando todo um espaço ‘proibido’.

Para além do ‘voyeurismo’ e da sua própria ‘diversão’, Irit Rogoff, enquanto espetadora, conta que à medida que os observadores/espetadores tentavam perceber o que é que *exatamente* os mantinha como ‘outsiders’ ou ‘distantes’ em relação a esse mesmo espaço de aprendizagem, uma nova ‘forma de participação’ estava a acontecer, pois uma espécie de faceta (ou fachada) do ‘privilégio de classe’ ou da ‘exclusão cultural’ tinha acabado por ser violentada:

Beyond the voyeurism and beyond my own amusement, at a more interesting level, a form of participation was taking place in which some façade of privilege, of class and cultural exclusion, of supposedly rarefied learning, had been breached and the viewers were trying to figure out what exactly had kept them outsider, had kept them at bay (Rogoff, 2005: 120).

Aquilo que este projeto expositivo acabou por fazer foi *colocar em crise (criticalidade)* as próprias noções de ‘democratização’ e ‘acessibilidade’, sem as quais a participação seria dificilmente conseguida, e inserindo assim a própria potencialidade da participação no campo de uma crítica ao ‘contemporâneo’ (Rogoff, 2005) – ainda como Irit Rogoff diz: “a exposição é *a ocasião* para a potencialidade acontecer ou não (e esse é o coração da noção de potencialidade)” (2011).²² Logo, uma ‘ocasião’ que constrinja, à partida, noções como democratização e acessibilidade nas suas diversas formas e condições, tanto de um indivíduo, como de um objeto ou situação – o que é nacional, cultural, étnico, sexual, político – (Rogoff, 2015a), vai interferir na potencialidade que a participação de um espetador pode ou não atingir e/ou produzir.

Irit Rogoff entende também a ‘acessibilidade’ como o momento que possibilita a *entrada para a cultura*, como a mudança de “entrar para participar, seguindo os papéis

²² Citação extraída de ficheiro em formato audiovisual. Ver referência completa na bibliografia final.

que a cultura nos atribui como observadores e ouvintes” para um envolvimento performativo *inconsciente*, tornando-se, portanto, o ponto central da exposição, completando-a com essa *ação participativa*, que vai além de uma mera relação de ‘obra de arte’/‘espetador’ (Rogoff, 2005) – *becoming audience*.

Neste sentido, o espaço onde a exposição acontece é a ocasião que indica a possibilidade (em vez da oportunidade) para a autorrepresentação, a possibilidade de os espetadores mudarem a sua posição de observadores para participantes – “*the subject of the exhibition*” (Rogoff, 2005: 122) – e esta ideia de *becoming audience* tem que ver com este processo que faz com que a escolha de ‘tornar-se’ (*becoming*) seja de facto uma escolha individual, ou seja, cada um que decide ou não *participar* num determinado evento ou *discurso*.

A este momento da *participação*, uma participação como um ato de escolha, Irit Rogoff chama-lhe: “performances inconscientes de fazer parte da cultura” (2011)²³, assinalando essas performances como o momento em que existe, de facto, um potencial de articular novos conhecimentos, ou seja, um momento que “desmente as respostas convencionalmente esperadas” de ‘identificação’, ‘edificação’ ou ‘contemplanção’ por parte dessa entidade a que chamamos ‘público’ (Rogoff, 2005: 123).

Esta posição – *becoming audience* –, o momento de *participação* como um ato de escolha, Irit Rogoff (2005) representa-o através da expressão *looking away*, ou seja, como um *ato performativo (inconsciente) de participar na cultura*, que vai para lá da mera relação da ‘obra de arte’ com o seu ‘espetador’ – tal como aconteceu na visita à exposição do Instituto Courtlaud. Neste caso, *looking away* tem que ver precisamente com o envolvimento performativo (inconsciente) que a própria exposição *oferecia*, pelo facto de ter *colocado em crise* noções de ‘democratização’ e ‘acessibilidade’. Deste modo, este ato deve ser entendido “não como um ato de resistência” face ao que é exposto (neste caso, à ‘obra de arte’), “mas como uma forma alternativa de participar na cultura”, independentemente do tipo de espetador e do facto de este estar mais ou menos informado criticamente (ou interessado) perante o objeto ou evento artístico (Rogoff, 2005: 119).

²³ Citação extraída de ficheiro em formato audiovisual. Ver referência completa na bibliografia final.

2.1. A participação como condição ‘natural’ para a produção e circulação de significados ‘plurais’

Quais são os ‘motivos’ afinal ou sobre o que faz o ‘público’ *inconscientemente participar na cultura*. Não sendo um ‘ato de resistência’, seguindo o pensamento de Irit Rogoff dado à *natureza inconsciente* desse ato, o que fará mover ou (des)centralizar o olhar do espectador para outros ‘acontecimentos’ *além* ‘obra de arte’? Será o “contexto em que se insere”, “as suas reivindicações”, a sua “seriedade”? Ou, a singularidade que a ‘obra de arte’ normalmente *reclama* em si?:

What is it that we do when we look away from art? When we avert our gaze in the very spaces and contexts in which we are meant to focus our attention? When we exploit the cultural attention and the spatial focus provided by, and insisted on, by museums, galleries, exhibition sites, and studios to cajole some other presence, some other dynamic in the space, into being? (...) are we opening up a space of participation whose terms we are to invent? Is this averted gaze a refusal of the work on display, of the contexts which frame it, of the claims made for it, of the gravitas required in its contemplation, of the gratitude it demands for our supposed edification? Perhaps it is a refusal of the singularity of attention that the work traditionally demands (...) (Rogoff, 2005: 126-127).

Sendo a recusa da ‘singularidade’ que tradicionalmente uma obra de arte reivindica, por ter anexada em si uma noção de isolamento (e que *naturalmente* reflete no seu conjunto conhecimentos fragmentados que não correspondem ao ato performativo crítico, colaborativo, imbricado de redes mutáveis nas relações entre ‘espetador’/‘obra de arte’/‘espaço’), pode-se dizer que estes ‘gestos performativos’ transportam consigo uma ideia de “disrupção da singularidade” e de “atenção não dividida” (Rogoff, 2005: 127).

No sentido de retrabalhar as relações entre ‘espetador’/‘obra de arte’ e no contexto deste *looking away*, Irit Rogoff recorre à noção de ‘ser qualquer’ (*being whatever*), de Giorgio Agamben, para desenvolver esta ideia de ‘disrupção da singularidade’ e ao conceito de “pluralidades”, da artista Yve Lomax, para suportar a noção de ‘atenção não dividida’, ou de um conhecimento não fragmentado. O ‘ser qualquer’ proposto por Agamben não remete para um sentido de indiferença “a uma propriedade comum (o ser vermelho, francês, muçulmano)”, por exemplo, nem para uma “determinada classe (...) ou para a simples ausência genérica de pertença, seja qual for, mas para o seu ser-*tal*

qual é, para a própria pertença” (1993: 12). O conceito de “pluralidades” de Yve Lomax refere-se em como uma ‘disciplina’ em si (falando aqui no caso da fotografia) pode representar realidades várias e não uma “prática singular” (Rogoff, 2005: 128).

Articulando estas duas perspectivas equivalentes, pode-se dizer que se está perante um processo dinâmico que enfatiza um descentramento na relação ‘espetador’/‘obra de arte’, ou melhor dizendo, a nossa capacidade de *colocar em crise* um *discurso*, (em que tudo pode ser possível) presente no ‘ser qualquer’ de Agamben (um ‘ser’ despejado de noções de pertença que não sejam a sua) e a ‘possibilidade plural’ dos significados, de Yve Lomax, *geram* um movimento relacional descentrado em que possibilitam uma ‘produção de conhecimento’ ou uma *formação discursiva* afastada de ‘pertencas’ viciadas que podem determinar e/ou comprometer as possibilidade plurais desses mesmos ‘significados’:

Between Yve Lomax's pluralities and Agamben's notion of the "whatever" (which, for the sake of clarity, is not the "whatever" of California teenagers in which anything can be substituted by anything else, more a distrust of speech) we have a joint project of decentering- not the repeated movement of return to a narrowing enclosure, but the introduction of a logic of movement at whose core is a non-epistemic, or, perhaps better, a counter-epistemic, arbitrariness. By this I mean an epistemological equivalent of Agamben's "whatever" in which both the what we know and the how we know it are fluid entities that settle in different areas according to the dictates of the moment but receive equal amounts of attention and concentration regardless of their recognition or status in the world of knowledge (Rogoff, 2005: 128).

A pluralidade presente num *objeto* ou num *momento* gerada nesta relação dinâmica entre o ‘espetador’ e o ‘discurso artístico’ responsabiliza-me, ainda e *naturalmente*, a falar sobre a noção de ‘singular plural’ do filósofo Jean-Luc Nancy. Irit Rogoff ‘apropria-se’ deste conceito para nos fazer refletir também sobre a pluralidade existente ‘entre nós próprios’, ou seja, as nossas “ligações internas e plurais” - o “diálogo da alma consigo mesmo” (2002: 2). Com isto, não se quer dizer que o nosso ‘ser plural’ compromete a relação ‘de si com o outro’, mas antes, reforça o “processo interpretativo”, não individualizado, não isolado das relações – até porque não se pode entender o ‘nós’ como uma coisa única, porque ele mesmo é algo plural, dividido e entrançado:

I make these claims and these observations in the footsteps of Jean Luc Nancy's recent and exciting work in "Being Singular Plural", a body of thought that has done much to enable us to detach 'singularity' from individuality and the politics of autonomous selves. (...) a modern interpretative process of what Plato had called the 'dialogue of the soul with itself'. In his argument, his contribution to this ongoing debate Nancy breaks down the 'with' of with itself to another, less inward, more plural set of links.

(...)

We can never simply be the 'the we' understood as a unique subject. 'We' always expresses a plurality, expresses 'our' being divided and entangled; 'one' is not 'with' in some general sort of way, but each time according to determined modes that are themselves multiple and simultaneous (people, culture, language, lineage, network, group, couple, band and so on) (Rogoff, 2002: 3-4).

Neste sentido, a relação entre 'espetador' e 'obra de arte' ou 'espaço expositivo' torna-se um processo enredado em todas as suas potencialidades, que resultam na produção de *novos* significados que estão em constante circulação e relação – caso contrário (num processo isolado, não partilhado em todos os seus aspetos) a produção de *novos* significados não existiria. Mais uma vez, reflete-se o descentramento da 'obra de arte' através da posição que 'nos torna público' pela *participação inconsciente* nesse processo encadeado da pluralidade e circulação de 'significados' (tal como sem circulação não existiria produção de *novos* significados, "sem 'nós', não existiria produção de (novos) significados e consequentemente, não existiria a *sua* 'circulação'"):

"We do not 'have' meaning anymore, because we ourselves are meaning - entirely, without reserve, infinitely, with no more meaning other than 'us' ". "Being itself is given to us as meaning, being does not have meaning. 'Being itself', the phenomenon of 'being' is meaning that is in turn its own circulation - and we are this circulation. "There is no meaning then if meaning is not shared, and not because there would be an ultimate or first signification that all beings have in common, but because meaning is itself the sharing of being" (Rogoff, 2002: 3).

Concluindo, este 'descentramento dinâmico' da relação 'espetador'/'obra de arte' reflete o que se entende por *participação* sustentado no pensamento de Irit Rogoff que, para melhor esclarecer o seu próprio conceito de 'participação', recorre às ideias de Agamben, Lomax e Nancy. Deste modo, as noções *looking away* ou 'disrupção da singularidade' referem-se ao momento *participativo* em que o espectador decide *tornar-se público* pelo seu ato performativo de produção e circulação de *novos* significados,

num estado de relações imbricadas - *em-si* e *com-sigo* mesmo, com e nos *ditames* do momento (*atualização*), com a *consciência* plural dessas relações (*potencialidade*), *transformando-se* em ‘nós’.

2.1. Pensar o ‘espaço público’ para lá das *aparências*

Quando me refiro a esse processo ou transformação de ‘nos tornarmos público’, partindo de um ‘estado’ de espectador/observador, falo também num encadeamento do ‘eu’ (espetador/observador) enquanto entidade individual para um ‘nós’ enquanto entidade plural. Neste sentido, uso aqui a expressão ‘público’ para mencionar essa pluralidade que pode acontecer dentro do ‘espaço público’. Ou seja, a entidade ‘público’ não existe sem um coletivo, sem um ‘nós’, tal como não existe sem a existência de um ‘espaço’ onde esse momento participativo e/ou colaborativo pode acontecer. Deste modo, e dentro do contexto cultural ou dos ‘espaços’ culturais, pode-se dizer que um ‘nós’ só o é quando existe o ‘espaço’ para a sua ‘performatividade’ acontecer.

Para desenvolver esta ideia de ‘espaço público’, Irit Rogoff sustenta-se na noção de ‘espaços de aparência’ de Hannah Arendt: um espaço que se caracteriza pelo seu *compromisso coletivo*, onde nasce a potencialidade para o “discurso e ação”, onde acontece a partilha de ‘significado’ (2005: 124). Ou seja, refere-se a um *espaço* que acolhe o (nosso) *ser plural* que, por sua vez, possibilita uma *produção plural de significados* desencadeados no ‘discurso e ação’ – a ‘performatividade’ ou *formação discursiva*.

Quando me refiro a participação é precisamente esse ato performativo ou, usando a expressão de Irit Rogoff, refiro-me às *performances inconscientes de participar na cultura*. Deste modo, é importante voltar a reforçar que não me refiro a propostas de práticas artísticas que instruem o espectador a ‘participar’ – uma estratégia participativa pensada e que antecipa o que irá ser o ‘discurso e ação’, podendo rejeitar, dessa forma, o potencial crítico que o espectador possa vir a ter; estimulando um ‘falso’ confronto. Irit Rogoff no texto *Productive anticipation* (2008), em coautoria com Florian Schneider,

chega a chamar estas “estratégias predeterminadas” “participação direta” (ou *performances conscientes de participação*, indo de encontro ao meu discurso), como se o ato participativo fosse uma espécie de jogo e o espectador tivesse de, através da sua capacidade em ‘passar de nível’, mostrar o seu saber e posição cultural e, com isso, ‘fazer parte da cultura’ – fala-se em práticas que têm ou tiveram esta preocupação participativa do espectador mas que não vão ao encontro do que *nós entendemos* por *participação*:

We mostly encounter directed participation in which we are allotted both roles and protocols to follow. Even in the art world and even within those practices that have attempted to actually thematize participation as their subject, we find mostly instances directed participation. (...) from Hans Ulrich Obrist's project "Take Me I'm Yours" at London's Serpentine Gallery in 1996, to Christine Hill's far more complex "Thrift Shop" at Documenta X in 1997 - these exemplify the models of participation predicated on a predetermined strategy, its rules set out as if in a game, its audiences treated like mice in some scientific experiment in which they scuttle through mazes and pedal on carousels in order to prove some point (Rogoff & Schneider, 2008: 5).

Fala-se então de duas formas de ‘participação’, ou dois caminhos diferentes de ‘participação, dentro dos ‘discursos da arte contemporânea’, no que diz respeito ao envolvimento do público: um deles “orquestrado” pelo artista ou curador, o outro o artista ou curador ou coletivo não tem qualquer ideia pré-concebida sobre o ato ou o envolvimento do público, ‘permitindo-o’ ser coprodutor do ‘discurso’ em questão:

Various forms of participatory art models have been developed; still, it is worthwhile to differentiate at least two main directions according to the impact of the public's involvement in redefining authorship and challenging authority. In one of these two modes, the frame and even the outcome of the collaboration are preset; the public's involvement provides a kind of a raw material in the procedure of production, orchestrated by the artist. The other type of art and cultural projects consider participation the end product in itself, the very essence of the creative procedure where the artist has no pre-conceived ideas of the outcome, which allows more space for the unexpected, and considers the participants co-producers of the work / event (Eróss, [2012]: sp).

O que me interessa e que tenho estado aqui a desenvolver, seguindo alguns conceitos e algumas ligações de Irit Rogoff, é uma forma de participação em que o espectador pode tornar-se um elemento essencial para ‘completar’ o ‘discurso artístico’ representando

com isso um *processo coletivo genuíno*. Contudo, quando se fala em colaboração, por exemplo numa colaboração entre um artista e um curador, entende-se esse processo como uma coautoria do ‘discurso a trabalhar’ (Lázár, [2012b]), logo, é importante referir que quando se fala em colaboração, refere-se a um processo colaborativo em que o ‘interveniente’ se torna um elemento essencial do processo de produção desse *discurso* em particular, tornando-se *verdadeiramente* autor, tendo direitos autorais sobre o mesmo.

Neste sentido, quando se fala em participação na sua forma ‘instruída’, o espectador é entendido mais como um objeto presente no espaço físico o que nos faz questionar sobre o seu poder ou processo reflexivo – usando as palavras de Irit Rogoff e Florian Schneider: “representando alguma fantasia da democracia em ação” (2008: 5); ao invés de ser ‘visto’ como um possível elemento de transformação do ‘discurso’, sendo ou não *colaborador* desse *discurso*.

Sumulando, o ‘espaço público’ a que me refiro relaciona-se com um *espaço* onde acontece a *ação participativa*, com um *espaço* para além da *aparência*, para além da transformação ou reconfiguração dos objetos no espaço. Fala-se então de um *espaço* efêmero e fugaz, um *espaço* que desaparece aquando do desaparecimento da performance (‘discurso e ação’), das pessoas que se ‘juntaram’ que formaram o coletivo; de um *espaço* onde existe a “potencialidade de/para” acontecer a *participação*, “mas apenas isso, não necessariamente e não para sempre” (Arendt, 1998: 199).

Irit Rogoff, *serve-se* precisamente do conceito de ‘espaço de aparência’, de Hannah Arendt, porque se enquadra com que se está aqui a entender sobre o que é participar na cultura. Ou seja, é um *espaço* que possibilita o engajamento/compromisso arbitrário do espectador com a obra de arte (sempre num processo relacional), que acontece quando a arte se torna “um interconectado campo aberto”, permitindo que o ‘discurso e ação’ aconteçam, no compromisso coletivo e/ou colaborativo que se tem vindo a falar, num *momento*, num *espaço* em que através de uma “procura se percebe um conjunto alternativo de respostas”, de novas ligações. (Rogoff, 2005: 126) – as tais performances inconscientes de participar na cultura.

In its fleeting and ephemeral constitution, the "space of appearance" shares much common ground with Henri Lefebvre's concept of "spatialization" as the constant social production of space. Not a space named by its concrete constituents- such as buildings or environments or tasks - but one which comes into being through a related reading of actions and of the fantasmatic subjectivities projected through these actions (Rogoff, 2005: 125).

III. OS DISCURSOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA COMO UM MODO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Quando penso em ‘produção de conhecimento’ associo inevitavelmente a uma aprendizagem sobre um determinado assunto (ou vários), a um ficar-se informado e conhecedores de. É neste sentido – e para ajudar a elucidar o meu argumento - que me parece relevante distinguir ‘informação’ e ‘conhecimento’, tal como Catarina Almeida (2015) propõe, na sua tese de doutoramento. Que por curiosidade, confronta-nos com a conhecida pirâmide DIKW – *data, information, knowledge, wisdom* (dados, informação, conhecimento, sabedoria) – em que cada um dos seus ‘estágios’ procede do anterior, ou seja, “‘informação’ precede o ‘conhecimento’ e este último é um desenvolvimento do primeiro” (Almeida, 2005: 181). E, por curiosidade minha, consulte o dicionário de língua portuguesa²⁴:

“**Informação**” (nome feminino): 1 - ato ou efeito de informar ou informar-se; 2 - comunicação; 3 - esclarecimento dado acerca do procedimento de outrem; 4 – indagação; 5 - notícia dada ou recebida; informe; 6 - conjunto de dados, em princípio imprevisíveis, recebidos do exterior, ou por um ser vivo (especialmente o homem) por intermédio dos seus sentidos, ou por uma máquina eletrónica; 7 - elemento ou sistema que pode ser transmitido por um sinal ou uma combinação de sinais; 8 - o que é transmitido.

“**Conhecimento**” (nome masculino): 1- faculdade de conhecer; 2 - relação direta que se toma de alguma coisa; 3 – noção; 4 – informação; 5 – experiência; 6 - domínio teórico e/ou prático de determinada área; 7 - FILOSOFIA forma de entendimento que representa o ato de conhecer implicitamente contido na coisa conhecida; 8 - pessoa com quem se têm relações sociais; 9 - popular pequena gratificação; 10 - recibo; documento que comprova a expedição de mercadorias por via marítima ou fluvial; 11 - plural saber; instrução; 12 - plural perícia; 13 - plural pessoas conhecidas, relações.

É interessante constatar que ‘conhecimento’ está associado a uma posição plural, que me faz remeter para o que foi desenvolvido anteriormente: para um ‘saber plural’ que, para além de ser absorvido por um *exterior plural*, é transformado através de cada um de nós e da nossa experiência no e com o *momento* e *dado a conhecer* através da sua, ou melhor, da *nossa circulação*; e que, com ‘informação’ remete-se mais para uma ‘dar a conhecer’ ao invés do ‘conhecer’. Ou seja, posso afirmar que ‘conhecer’ pressupõe um processo de transformação e consequentemente uma ‘produção’.

²⁴ Informação retirada em: Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-11-15 19:16:35].

Ainda neste seguimento de ideias, Catarina Almeida desassocia também ‘informação processada’ – que ligo ao ‘dar a conhecer’ - de “produção de conhecimento” – ‘o conhecer’. E, aqui, pretende tocar na problemática desta dissertação: em que medida os ‘discursos da arte contemporânea’ são *o exemplo* para uma ‘produção de conhecimento’ ou referidos como uma ‘práxis expandida da educação’ (O’Neill & Wilson, 2010), ou ainda na perspectiva de Irit Rogoff “(...) *not knowledge production but of putting together different bits of knowledge*” (2017b). Ou seja, os ‘discursos da arte contemporânea’, que refletem esta *viragem educacional*, não produzem necessariamente conhecimento, mas possibilitam-no através dos seus *discursos transdisciplinar*, até porque como já se viu este processo de ‘produção’ depende da vontade crítica para ‘participar’, seja da perspectiva de um espectador ou ‘criador’/‘colaborador’ (artista, curador, teórico), e do seu processo de transformação de novos ‘significados’ que implica *o conhecer*.

Para melhor exemplificar, Catarina Almeida remete-nos ainda para Bill Readings (1996)²⁵, referindo-se ao que acontece na Universidade dentro do seu sistema burocrático contemporâneo: “o que realmente circula é informação” processada, ao invés de um processo transformativo da informação que se pode *potenciar* “através de operações significativas ao nível da mensagem” (Almeida, 2015:181) e em que a *nossa* posição subjetiva está em relação crítica com o que *nos* é transmitido, provocando significados relacionados (com o outro, com o objeto, com a mensagem, com o contexto ...), recetivos a novas perspectivas, sem medo da especulação. É a este processo que me refiro quando falo sobre os *discursos* das práticas artísticas contemporâneas – um processo para além da relação entre significados, um processo de renovação de significados:

It might sound like a cliché, but artists do know how to put the disquiet into play and turn it into something potential... it is about making and giving shape to meanings, again and again and again. Art practices permanently offer the puzzlement of the new by detecting, in the making of art, how individuals relate to the materiality of their time, that is, how they exist in it. (Almeida, 2015: 181-182).

²⁵ Referência ao livro “A Universidade em ruínas”.

O que quero dizer com isto é que, no *espaço destas* práticas artísticas é possível participar de uma potencialidade transformativa de significados vários e é através desta premissa, e desta capacidade plástica, que ‘o conhecer’ se relaciona com a *formação dos discursos* da arte contemporânea.

É neste seguimento, nesta *crença* ‘educativa’ pela arte (não no sentido religioso e imperativo, mas num sentido de ir colocando em prática o que poderá vir a surgir) (Rogoff, 2011), que têm surgido estes projetos artísticos em vários formatos ou dentro de diferentes contextos, ou ‘espaços de aparência’ (usando o conceito de Hannah Arendt) - para além das possíveis questões burocráticas e/ou económicas das instituições (museus/escolas), que aqui se colocou. A questão da ‘educação’, foi e vai aparecendo dentro destes discursos como uma forma de ‘confrontação’ ao tal conceito da Universidade em ruína, de Bill Readings - não só em confronto com a Universidade, mas também com os procedimentos institucionalizados dos vários espaços culturais que ostentam uma política adormecida na “informação processada pelos seus clientes” (Almeida, 2015:181).

Está-se, então, no momento certo para retomar e esclarece o meu posicionamento crítico sobre a palavra ‘discurso’ e que se relaciona com o conceito de ‘*criticalidade*’ de Irit Rogoff. Tal como foi explicado na introdução, quando me refiro a ‘discurso’ associo-o a um processo de transformação de um conjunto de ‘significados’ determinados ao seu tempo-espaço. Ao contrário de verdades dogmáticas, este conjunto de ‘enunciados’ está sempre em relação subjetiva com quem produz o discurso e consequentemente, com a sua temporalidade, ou seja, esse processo de transformação está *embebido* dos conceitos de Irit Rogoff, aqui apresentados: ‘potencialidade’ e ‘atualização’.

Deste modo, um ‘discurso’ para além de representar uma ‘temporalidade’, uma “realidade”, no seu sentido de ‘atualização’, representa também, e nesse sentido, um conjunto de ‘significados’ expressos por um *ser plural*. E, a *potencialidade* relaciona-se aqui com o seu sentido de um agir *plural* (ao invés de uma habilidade, como visto anteriormente), que representa uma parte de todo um conjunto de possibilidades de um ‘significado’.

Sumulando, a *formação de um discurso* pressupõe o *colocar em crise* um conjunto de ‘significados’ que através desse processo crítico determinam um *discurso*, ao invés de um papaguear de informações e/ou ideias. É importante referir ainda que os ‘discursos’ que aqui vou apresentar, relacionam-se tanto da perspectiva do espectador, aquele que *participa na cultura* (relaciona-se com uma escolha, uma vontade), como da perspectiva do ‘criador’, aquele que vai *necessariamente participar na cultura*. Ou seja, o agente principal de *um discurso somos nós* e mais uma vez se prioriza a *relação pedagógica destes discursos* através do *nosso potencial* de ‘produção de significados plurais’, ou do *nosso potencial* de *formar um discurso*, dado que é o *agente* do ‘discurso’ – ‘nós’ – que aqui está “em movimento” ao invés do ‘objeto artístico’, ou a representação desse *discurso*:

What is more important, it is not the object that is turning (the theory, the artwork, the literature) – it is we who are shifting our perspectives to find a way of responding to the new social, political, institutional, interpretational and other circumstances. Or, through the words of Irit Rogoff: “In a turn, we turn away from something or towards or around something and it is we who are in movement, rather than it” (Stojanović, [2017]: 57).

Contudo, a ‘alternativa produção de conhecimento’ através dos discursos da arte contemporânea, acontece, ou pode acontecer, *apenas* quando a arte se torna um campo interconectado aberto permitindo que haja um potencial para *nos* envolver com o mesmo, através do *nosso* posicionamento, através da *nostra* ‘ação e discurso’ (Rogoff, 2005). E, a questão da ‘educação’ aparece *neste momento*, ou interliga-se aqui com esta noção de ‘discurso’ pela partilha da noção de ‘espaço de aparência’, um *espaço* que possibilita a criação e a partilha de novos ‘significados’, novas ‘problemáticas’ *aprendidas* a partir de *outro(s) discurso(s)*, ou seja, representa um ‘discurso coletivo’.

Education is a possibility to make a set of concerns manifest; to substantiate them in different bodies of knowledge; to find a discourse, a collective discourse of around them; So, take a set of concerns and infuse them with various modes of substance and share them through a whole set of strategies that we associate with education (Rogoff, 2015a).²⁶

²⁶ Citação extraída de ficheiro em formato audiovisual. Ver referência completa na bibliografia final.

Está-se agora em condições de articular o vocabulário aqui proposto – participação, colaboração, confrontação e criação - aos ‘discursos da arte contemporânea’ como um modo de produção de conhecimento. Posso então dizer que estando o ‘discurso’ relacionado com o ‘espaço de aparência’, com a noção de *criticalidade*, esse mesmo ‘discurso’ está embebido do *meu* vocabulário, através de um processo relacional: ‘participação’, representando um momento *inconsciente* de *entrada na cultura*, de articulação de subjetividades; ‘colaboração’, representando a coautoria, o *ser plural*; ‘confrontação’, representando a *criticalidade*; ‘criação’ representando a *formação de um discurso* ou a sua representação (por exemplo, no meu caso, este *texto* representa a *formação do meu discurso*).

Ao mesmo tempo, que mostro claramente o meu posicionamento como participante da cultura (reforçado precisamente pela produção deste texto), gostaria de esclarecer, e como se verá na documentação empírica, que quando me refiro a ‘participante’ é tanto o ‘visitante’ que *coloca em crise* um *discurso*, como o coautor ou o ‘participante colaborador’, ou o autor em si (nos casos de Grada Kilomba e Tino Sehgal). Na verdade, estas *fragmentações* pouco sentido fazem neste *texto*, contudo decidi *abordá-las nesse sentido* para uma melhor clarificação do ‘participante’. Aliás, Carolyn Christov-Barkargiev (diretora da Documenta 13 – Kassel, 2012) chama mesmo de ‘participantes’ a todos os intervenientes dessa edição “e não artistas”:

They (participants) contribute to the space of dOCUMENTA (13) that aims to explore how different forms of knowledge lie at the heart of the active exercise of reimagining the world. What these participants do, and what they “exhibit” in dOCUMENTA (13), may or may not be art. However, their acts, gestures, thoughts, and knowledges produce and are produced by circumstances that are readable by art, aspects that art can cope with and absorb. The boundary between what is art and what is not becomes less important.” (Heikkilä, 2013: 4-5).

1. *Aprender a ler*

(...) it is more of a turning, an active movement and generative process which presents itself as a new reading strategy, an interpretative model which goes into thorough resignification of a chosen discourse (Stojanović, [2017]: 56).

Apropriando-me novamente do conceito de ‘espaço de aparência’, de Hannah Arendt, onde uma alternativa produção de conhecimento pode emergir, entende-se este *espaço* como um *lugar* que, ao invés de se centralizar, no caso de uma exposição, no(s) objeto(s) exposto(s), *centraliza-se* no seu ‘discurso’, ou seja, em ‘nós’ enquanto participantes - até porque só existe produção de conhecimento na medida em que existe um ‘nós’, e na medida que esse ‘nós’ acontece nesse tal conceito de *reunião*.

Pode-se então dizer que o mundo da arte contemporânea, neste sentido, “se transforma num espaço de conversação” (onde há espaço para) transdisciplinar, onde as áreas de conhecimento não são hierárquicas e onde é permitido formar um discurso coletivo, ou seja, *somos* ‘nós’ quem estabelece o *espaço*:

The art world become a conversation site, a coherent ground, a meet between scientists, theorists, philosophers, etc. (within the art world) – they found the space (Rogoff, 2008c)²⁷.

Ou seja, fala-se de um *espaço* coletivo e *colaborativo* que permite *confrontos* (críticos) com esse sempre objetivo educativo de aprendizagem mútua.

Teach somebody something: to have a body of knowledge, to refuse a term, or concept ... (Rogoff, 2008c).

Maharaj identified the point of art today as ‘knowledge production’ and the point of this exhibition as ‘thinking the other’. (Almeida, 2015:196)

É o *espaço* de engajamentos coletivos alternativos (alternativos aos espaços onde tradicionalmente se aprende) e usando as palavras de Irit Rogoff: um espaço que se constrói num “envolvimento ativo, não por empatia ou identificação, não através de políticas de reconhecimento, mas sim através de uma compreensão do nosso “ser” sempre já “implicado” na narrativa que se desenrola à nossa volta” (2011). Ou seja, fala-se de um *espaço* que não pretender validar o certo e o errado através de *verdades* pré-determinadas (não possui uma ‘crítica de julgamentos’), mas representa um momento em que *nos* deixamos envolver *inconscientemente* na narrativa que está a acontecer, ou nos *discursos* que estão a ser formados.

²⁷ Citação extraída de ficheiro em formato audiovisual. Ver referência completa na bibliografia final.

E este *estado* ou *momento* de ‘produção de conhecimento’ (de potencialidade de), é um *estado* que privilegia o processo transformativo dos ‘significados’, através de uma performance ou de um agir inconsciente que não pré-determinado ou não está associado a conhecimentos herdados. E, com a liberdade para agir segundo uma posição ‘contemporânea’, em que tudo está em constante transformação e que a ‘verdade’ de ‘ontem’ pode não ser a de ‘hoje’.²⁸ É essa a riqueza que *estes discursos* das práticas artísticas contemporâneas oferecem ao *nosso* ‘nós’: um conjunto de possibilidades para acolher, estimular, refletir e produzir novos significados através do *nosso ato participativo, de fazermos parte da cultura, de nos encenarmos* nela:

The ability to stage ourselves, to performance ourselves as taking part (...) in which we have all set of possibilities to stimulate, to host... (Rogoff, 2008c)²⁹.

Ou, de outra forma, a riqueza está nesse espaço/momento que não se sabe à partida de que formas, ou como o ler, mas que *nos* permite ensinar a ler, durante o processo (Rogoff, 2011). O processo de *aprender a ler* é um processo de “articulação das verdades”, não as verdades fixas ou universais – até porque como se referiu anteriormente “a ‘verdade’ de ‘ontem’ pode não ser a de ‘hoje’” e ainda porque ‘aclamar’ as verdades de grande reconhecimento estão sempre ‘ao lado’ e/ou exteriores a nós e, por isso, não as *entendemos* como verdades -, mas uma *verdade* imbricada nas subjetividades, sempre em constante relação com o *nosso ser plural*:

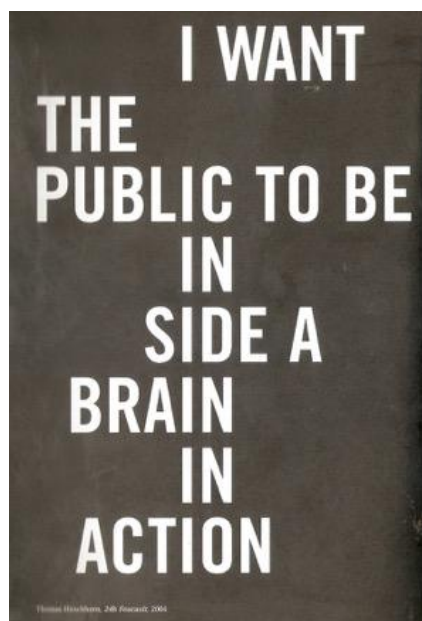
Increasingly, I think “education” and the “educational turn” might be just that: the moment when we attend to the production and articulation of truths – not truth as correct, as provable, as fact, but truth as that which collects around it subjectivities that are neither gathered nor reflected by other utterances. Stating truths in relation to the great arguments, issues, and great institutions of the day is relatively easy, for these dictate the terms by which such truths are both arrived at and articulated. Telling truths in the marginal and barely-formed spaces in which the curious gather – this is another project altogether: one’s personal relation to truth (Rogoff, 2008b: 9).

²⁸ Irit Rogoff (2015a) compara este processo das práticas artísticas contemporâneas com as ONG’s, pela sua capacidade de começar “pelo meio”, de ‘colocar em crise’ o que lhe é confrontado, como na lógica da ‘criticalidade’ - “aprender algo novo depende, essencialmente, da nossa disposição para ‘desaprendermos as coisas velhas’”.

²⁹ Citação extraída de ficheiro em formato audiovisual. Ver referência completa na bibliografia final.

Ou seja, para mim, esta posição crítica de *aprender a ler* está associada ao que entendo como ‘produção de conhecimento’. Tal como já foi referido, para além de ‘o conhecer’ estar relacionado com um processo transformativo de ‘significados’ e de se desassociar da ‘informação processada’, que não implica necessariamente uma produção de conhecimento, é importante também referir que esse processo está relacionado então com a *performatividade inconsciente de participar na cultura*, no que o ‘espaço de aparência’ representa, ou seja, um ato de ‘olhar para lá de’, e é neste *cenário* que um *discurso* se pode formar.

1.1. *Chalet lost history: a lógica da suplementação a partir de Thomas Hirschhorn*



IMG. 1 Thomas Hirschhorn, 2004 (Bishop, 2006: 6).

Irit Rogoff, numa das suas inúmeras palestras, fala de outra experiência na visita à exposição de Thomas Hirschhorn – *Chalet lost history* –, e que pode ser um bom exemplo que representa este *ato de aprender a ler*. Ou seja, esta exposição, ou usando o vocabulário de Irit Rogoff (2011) ‘a ocasião’ de ‘participação’, proporcionou esse momento performativo para ‘manifestar’ o seu ‘discurso’ e proporcionar outros – e o ‘manifestar’ aqui está relacionado com o ‘objeto artístico’, no seu vocabulário.

A exposição de Hirschhorn representava um espaço ‘texturado’, ‘saturado’, com uma excessiva informação espalhado por tudo o lado, através de jornais, ‘lições diárias de filosofia’, com objetos, ‘artefactos emulado’ que produziam no seu conjunto um ambiente denso – uma espécie de ‘horror ao vazio’ -, transmitindo em sim alguma noção de raiva. E, para além de toda estas presenças, o que mais cativou Irit Rogoff (enquanto espetadora) foi a forma como Hirschhorn conseguiu transmitir a sua raiva perante o que estava a expor e sem cair na convencional forma ‘adormecida’ de análise, explicação, ou até de atribui uma culpa de forma simples. A sua raiva é o que faz envolver o público e o que o faz ficar “implicado” (Rogoff, 2011) – é o que o faz querer *aprender a ler* e consequentemente *participar inconscientemente na cultura*. Ou seja, pode-se dizer que o ‘momento de entrada na cultura’ requer de alguma forma, e usando as palavras de Irit Rogoff, um engajamento ‘apaixonado’: “paixão é acesso” (2008c).



IMG. 2 *Chalet lost history*, Thomas Hirschhorn. Galerie Chantal Crousel, Paris. 13 dez. 2013 - 21 fev. 2014.

Pergunto-me então o que afinal faz com que um ‘manifesto’, ou um ‘discurso’, seja ‘lido’ pelo espetador? Neste caso, Irit Rogoff afirma que a sua “implicação no evento” aconteceu pela raiva manifestada e “provocada, através da operação da suplementação”, associando essa operação ao que Derrida chama como ‘a lógica da suplementação’ (2011).

Segundo Irit Rogoff e paralelamente a Derrida, na cultura ocidental existe esta ideia do suplemento como um complemento de um pensamento que não está por si só verdadeiramente completo e aqui a ‘implicação’ no evento, preenche esse *vazio* – a esta *abertura metafórica* deste *vazio* Derrida chama ‘imaginação’. Ou seja, quando o ‘objeto artístico’ produz um discurso aberto, permite que o ‘espetador’ possa completá-lo, e esse *vazio* pode ser *completado* através de diferentes discursos, que resulta de um processo ‘imaginativo’.

Assim a noção de ‘implicação’, ocorre no intermediário entre exterioridade e interioridade, desta *lógica da suplementação* – um processo de *colocar em crise* o que se está a *aprender a ler*, que permite *formar um novo discurso*.

Mais uma vez, está-se perante uma ‘ocasião’ que marca o ‘espaço de aparência’, num tempo e espaço transformado pela *nossa* presença fugaz, onde a leitura intertextual surge através do ‘nós’ e onde a *nossa ação* pode ser uma indeterminada, múltipla sucessão de vários significados relacionados – permitindo-nos *inconscientemente fazer parte da cultura*, produzindo o *nosso* próprio *discurso*, permitindo-nos ‘produzir conhecimento’.

2. *The desire project*, de Grada Kilomba: o meu *fugitive study*

Habitando na posição de *criticalidade* – que este *estudo* me tem permitido *ensinar* – gostaria de partilhar aqui uma experiência ocorrida durante a produção deste texto e que se relaciona precisamente com a noção de *fugitive study* e que reflete essa consciência (e alerta) crítica. Dentro do meu mapa de autores que convergiram (e continuam a) de Irit Rogoff e do meu plano (nem sempre *consciente*) de construção de pensamento para e durante a produção deste *texto*, a ida à exposição *Secrets To Tell*, de Grada Kilomba – decorrida no MAAT entre 26 de outubro de 2017 e 5 de fevereiro de 2018 – representa um momento, que (por coincidência) *clareou* esta noção de *fugitive study* e foi de encontro ao meu posicionamento crítico – como se tudo fizesses sentido, como todo o encadeamento de ideais que foram sendo refletidas e ‘produzidas’ se refletissem nessa *participação* na exposição de Grada Kilomba. E, foi num momento e espaço inesperado, não planeado e de *verdadeira* importância para o *meu momento*, *este momento*. E é por não ter sido um *momento* planeado e consciente para a construção deste *texto*, que eu considero o *meu fugitive study*, dentro da construção deste meu *discurso*.

“Sou o sujeito, não o objeto. Trabalho para mim, para perceber quem sou, para completar um puzzle que foi fragmentado.” (Duarte, 2017, sp)³⁰.

³⁰ Palavras de Grada Kilomba na reportagem de Mariana Duarte, para o Jornal *Público* – “Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir”, agosto de 2017.

Na exposição (curadoria de Inês Grosso), encontrei uma instalação de vídeo – *The desire project* - que se desmultiplica em três projeções que passam em simultâneo uma ‘trajetória’, através do texto (escrito por Grada Kilomba) e som (composto por Moses Leo): “Enquanto eu escrevo”³¹, “Enquanto eu falo”, “Enquanto eu caminho”. Estes três momentos diferentes falam sobre como é que se consegue dar voz a histórias que foram silenciadas e como é que se consegue (re)construí-las.

Contudo, não foi o engajamento com o ‘tema’ da exposição que me fez ‘escolher participar’, foi antes o som produzido pelos vídeos, e que se ouviam por todo o espaço expositivo. O som apelou a um ‘despertar’ físico, emocional, através do forte e potente ritmo dos batuques. E, é neste momento, que esta instalação de Grada Kilomba *colocou em crise* o que realmente significa ter voz, pois quem fala não é necessariamente ouvido. E, esta relação do texto/sonoridade provocou essa minha performance *inconsciente* de querer escutar.

Então, é nesse ‘momento de entrada’ que me deparo com as três projeções de vídeo, que por estarem a passar em simultâneo faz com que ‘nós’, espetadores, tenhamos que ver cada um deles ‘separadamente’, pois cada um deles conta uma história, apenas através do texto – aqui também é interessante pensar que o facto de ter decidido ‘escutar’ não tem necessariamente que ver com uma fala, mas com som e palavras, ou seja, não tem uma cara. Este processo de ‘escuta’ dos três momentos fazem com que haja uma tentativa reflexiva de primeiro relacioná-los e depois relacioná-los com cada um de *nós*, como se, com isto, a artista, pretendesse que cada um de *nós* criasse uma quarta história – a dela, com a ‘deles, com a ‘nossa’: o nosso ‘discurso’, através do ‘discurso’ dela.

Mais do que afirmar que esta experiência me proporcionou um momento de *formação discursiva* fora do *espaço destinado* para isso e para a formação deste texto – como a escola e tudo o que se proporciona através dela –, permitiu-me aceder a um conjunto de ‘conhecimentos’ sobre uma determinada questão social, sobre quem tem o poder de falar, neste caso, relacionado com as comunidade africanas, e perceber que o *discurso artístico* tem um poder (e potencial) gigante de dar fala (e escuta) a quem não pode falar

³¹ Esta peça pode ser visualizada em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>

e que isso é ainda mais importante do que um poder ‘aprender’ sobre um determinado assunto, e a educação relaciona-se também com isso, com o conhecer *verdadeiramente o outro*.

Foi ainda interessante poder descobrir a prática artística de Grada Kilomba e o seu posicionamento em relação às artes e educação. Nessa mesma exposição, foi possível visualizar um vídeo em que a artista fala precisamente “do trabalhar dentro das artes com conhecimento e sublinhar que se está a produzir conhecimento” (Duarte, 2017).³² Grada Kilomba trabalha entre a linguagem artística interdisciplinar e académica – foi professora em várias universidades internacionais – e a sua prática artística tem sido apelidada de *performing knowledge*.

3. Tino Sehgal: o exercício criativo da memória

Tino Sehgal é um artista que tem desenvolvido a sua prática em torno destas questões que estão aqui a ser levantadas, aproximando-se desta noção de *performing knowledge* de Grada Kilomba, apesar da forma ou representação da sua prática artista ser muito diferente. Para além dos seus ‘discursos’ se manifestarem através da performance, o único registo reflexivo e/ou crítico tanto do artista como dos seus participantes (performers ou espetadores participantes) fica na memória (o artista proíbe mesmo qualquer produto associado: fotografias, vídeos, catálogos, textos) e que normalmente derivam das exposições. Ou seja, para além de enfatizar a importância de um tempo-espço, de um ‘espaço de aparência’, em que o espetador se quiser participar na sua prática artística, *participa apenas nesse momento*, manifesta, também, a sua oposição sobre a reificação do objeto. Aqui, o espetador se quiser participar torna-se física e intelectualmente a matéria-prima do ‘discurso’ que está a ser produzido (Collins, 2012).

Sehgal asks how the moving, choreographed body can itself become a work of visual art (Hantelmann, 2010: 133).

³² “Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir”, *Público* [website]: <https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipilon/noticia/grada-kilomba-e-a-artista-que-portugal-precisa-de-ouvir-1782377>

Neste sentido, pode-se dizer que ‘o corpo coreografado’ é o ‘objeto’ da sua prática artística. O ‘corpo’ não só no sentido físico que primeiramente se associa, mas o corpo no seu todo – física e intelectualmente -, aquele que ‘corporaliza’ ou ‘objetifica’ um discurso.

Mais do que proporcionar uma *participação* ‘direta’ do espectador – já que o espectador e os performers são os únicos elementos ‘físicos’ da exposição –, *coloca em crise* a noção de memória - já que as memórias podem ser registadas, ou ‘objetificadas’, e neste caso são mesmo memórias.

Mas, para melhor se perceber posso, por exemplo, falar da exposição *This progress*, realizada no Guggenheim de Nova Iorque, em 2010. A exposição em si consistia numa peça performativa, que ia acontecendo ao longo da ‘rotunda’ do edifício - os ‘espetadores’ eram conduzidos até à rampa em espiral por uma série de guias/performers, "em primeiro lugar uma criança, depois um adolescente, em seguida, um adulto e, finalmente, uma pessoa mais velha, que lhes iam colocando questões relacionadas com a ideia de progresso" (Cohn, 2013)³³.

O que Tino Sehgal pretende é que as suas performances de alguma forma despertem no espectador a consciência da sua própria existência, através de um exercício criativo da memória, que se *transforma* no *seu* corpo e que pela sua performatividade (física e intelectual) podem ‘produzir’ um novo ‘discurso’ – fazendo deste ‘ato’ uma produção de conhecimento. Ou, usando as palavras de Claire Bishop, está-se perante um processo de “*ativação/autoria/comunidade*” (2006: 12). Ou, e usando o *meu* vocabulário, está-se perante um processo de ‘participação’ (‘ativação’) / ‘colaboração’ (‘comunidade’) / confrontação (‘colocar em crise’) / ‘criação’ (‘autoria’).

Aqui, a questão da experiência em oposição à objetificação / ‘reificação’ pretende, ainda, transmitir a ideia de que todos somos, igualmente, capazes de inventar as nossas próprias traduções, tendo em conta a *nossa participação – ativação*, convidando-nos, sempre, a *sermos* os tais autores da *nossa* própria matéria, e assim existência. E, a

³³ “The 50 Most Iconic Artworks of the Past Five Years”, *Complex* [website]: <http://www.complex.com/style/2013/01/the-50-most-iconic-artworks-of-the-past-five-years/>

pensar na questão dessa apropriação como um enriquecimento de ideias metamorfoseadas e memórias projetadas – criação / *formação de um discurso*.

Rancière argues that emancipation should rather be the presupposition of equality: the assumption that everyone has the same capacity for intelligent response to a book, a play or a work of art (Bishop, 2006: 16).

4. *Academy. Learning from the museum*

What does the museum make possible beyond itself? How can the museum become a series of exchange and responses, and how can it move beyond acting as a vehicle of established values? (Nollert & Rogoff, 2006: 270).

What shape and direction should our efforts take, as we seek to actively reshape inherited legacies of the museum and academy, and transform processes of knowledge production and transfer in the 21st century? (Cabeleira, 2014: 63-64).

*Academy. Learning from the museum*³⁴ foi um projeto expositivo resultante do projeto-mãe A.C.A.D.E.M.Y., e que demonstra bem e concretamente tanto o meu posicionamento crítico como o que é isto de fazer um trabalho expositivo em que todos são coautores. Uma exposição não no seu sentido clássico de apresentar ‘obras de arte’ *acabadas*, mas uma que reflete um processo contínuo de especular respostas em torno da questão “o que   possível aprender com o museu para além do que o museu expõe e das suas práticas educativas?” (Nollert & Rogoff, 2006; Rogoff, 2008b).

A contribuição dos 22 participantes³⁵ - ativistas, artistas, estudantes, filósofos, te ristas, arquivistas, bibliotecários – através de um processo colaborativo (os participantes formaram pequenos grupos de forma a desenvolverem entre si cada ‘micro-projeto) e transdisciplinar, pretendeu desenvolver um conjunto questões e/ou respostas - os seus próprios princípios de ensino-aprendizagem” (Nollert & Rogoff, 2006:11) - através de

³⁴ O projeto *Academy. Learning from the museum*   uma cocuradoria de Irit Rogoff (representando Goldsmiths College), Charles Esche (director do Van Abbemuseum) e Kerstin Niemann (curador convidado do Van Abbemusuem entre 2006 e 2010) e decorreu entre 16 de setembro e 26 de novembro de 2006, no Van Abbemuseum, na cidade de Eindhoven.

³⁵ Os participantes foram ‘decididos’ e convidados em conjunto entre o Van Abbemuseum e o Departamento de Cultura Visual do Goldsmiths College.

metodologias alternativas, ou de maneiras de ver alternativas, ou de participações alternativas dentro de um espaço-museu *desconhecido* – um espaço que muito para além da coleção de objetos, tem para oferecer o que ainda *não sabemos que vamos conhecer* – “*how to know what we don’t know how to know?*” (Rogoff, 2008c: sp), como um “arquivo cumulativo de experiências, histórias, dinâmicas” (Nollert & Rogoff, 2006:270).

Os participantes tiveram total e livre acesso à coleção do museu, arquivos, incluindo o staff, confrontando-se, com esse *conteúdo*, com a possibilidade democrática e não hierárquica para potencialmente ou possivelmente produzir um ‘discurso’, tentando descobrir *realmente* como e o que se pode aprender, ao invés do que como o que se deve aprender – pode-se dizer que este projeto foi como uma invasão a um campo com sementes de várias *naturezas* ainda por plantar e por descobrir que *frutos* irão dar (a possibilidade de “desaprender coisas velhas para aprender outras novas”).

O processo de ir ‘colocando em crise’ o que o museu *dispõe* na sua íntegra, em relação com o nosso *singular plural* e em relação com a *singularidade* (nos termos de Agamben – recusa da noção tradicional da singularidade -, como abordado anteriormente) tanto dos objetos, como do espaço, como das pessoas faz com que este projeto se enquadre no vocabulário deste texto. Através do que se entende por ‘participação’ – não no sentido de contemplação ou de seguir *instruções*, mas no sentido do ir produzindo um discurso, através de uma posição crítica perante o que está acontecer em relação ao ‘nós’ e não em relação à informação que se pode herdar de um *objeto*; o nosso espírito crítico (não isolado), não determinado -, através da ‘colaboração’ transdisciplinar – não no sentido de cada um se preocupar em *resolver* uma questão, mas numa *busca* não fragmentada e inesperada (pensamento coletivo) -, através da ‘confrontação’ sistemática – não numa posição cética, mas através de uma posição *cubista, relativista*, sobre as possibilidades e potencialidades de cada *coisa*, cada pensamento (*criticalidade*) – e através da criação³⁶ – não como um resultado do processo do projeto, mas como um teste, uma

³⁶ Sobre a criação – ‘formação de um discurso’, Irit Rogoff conta-nos como para ela é importante passar de um pensamento teórico para um pensamento prático: “(...) *I don’t think I was aware of before and that of course the immense joy of actually having a practice (...) you kind of work with a set of concepts and then being put to the test you realize that actually they’re not the problem, something else is the problem, that you haven’t been able to kind of think of and that is that we have a great deal of*” (2017b).

experimentação constante do que se vai ‘aprendendo’; uma espaço para a especulação existir, para a falha acontecer, para a ‘formação do discurso’ acontecer.

É, ainda, importante contextualizar que questão central de todo projeto *A.C.A.D.E.M.Y.* é mais abrangente e pretente refletir sobre o potencial que as instituições (museus, escolas) têm, ou em última instância, o potencial que têm e que pode não ser ‘usufruído’:

Born of a belief that the institutions we inhabit can potentially be so much more than they are, these questions ask how the museum, the university, the art school, can surpass their current functions (Rogoff, 2008b: 2).

Ou seja, tanto o museu como a escola são *espaços* que sustentam uma premissa de ensino-aprendizagem, apesar de se associar *idealmente* a escola a um lugar de ‘produção de conhecimento’ formal e ao museu um lugar de ‘produção de conhecimento’ alternativo, ou informal. Porém, diferenciam-se nas expectativas de resultados ou na validação dos mesmos, e é aqui que pretendo ‘confrontar’ ou re-pensar tanto esta ideia de “academia” e se esta expressa, hoje em dia, o tal espaço aberto onde “o momento para a especulação, expansão, reflexão, experimentação e exploração existem, sem uma necessidade constante de validação dos mesmos, de um provar resultados” (Rogoff, 2008b), tanto como estas premissas se podem refletir nas instituições culturais, acreditando que estes espaços possuem a potencialidade para uma produção de conhecimento alternativa – um espaço de envolvimento coletivo, ao invés de um espaço isolado e sustentado por um ideia de ‘aparência’, ou um jogo com instruções para o ‘participante’ se *entreter*.

Apesar de cada um desses lugares acreditar que se podem completar um ao outro, ou que podem ser ‘o suplemento’ um do outro - na perspectiva de Derrida, como abordado anteriormente - não deixam de ser rivais na sua constante prova de *sobrevivência* e validade – qual o melhor lugar para aprender, ou qual o lugar onde se pode descobrir aquilo que se quer aprender?

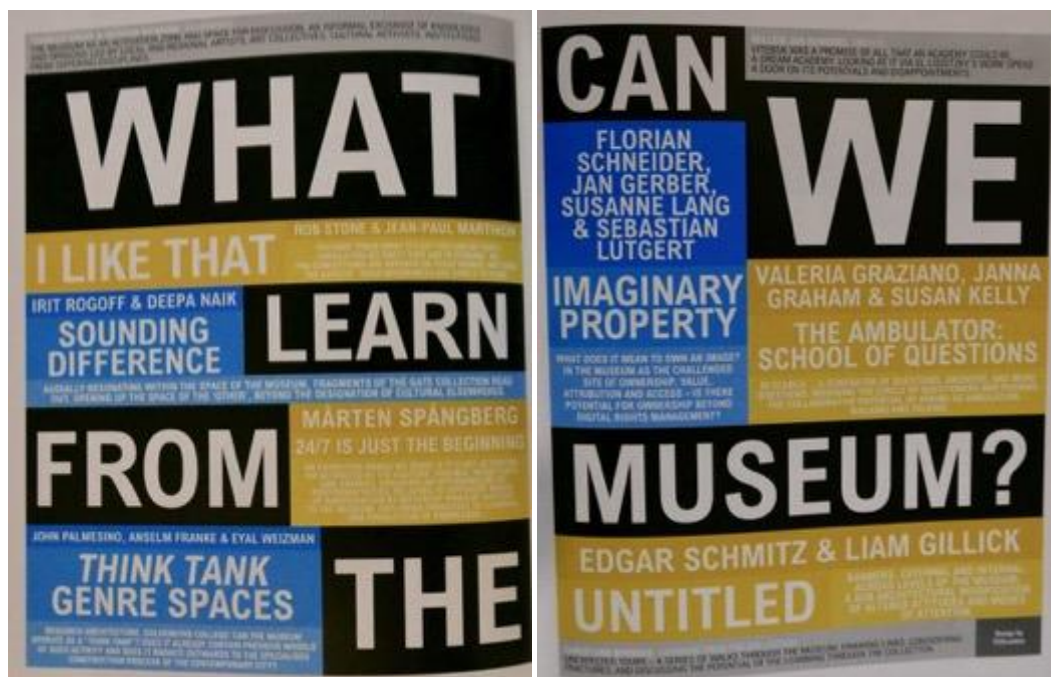
A.C.A.D.E.M.Y., pretende debruçar-se não sobre esses dois lugares em particular, ou sobre qual deles o *melhor*, mas pensar sobre como um *espaço de aprendizagem* pode estimular reflexões sobre a ideia de um *espaço* onde a ‘potencialidade’ pode acontecer e

como esses processos de possível *aprendizagem* se refletem no nosso dia a dia enquanto cidadãos políticos de um mesmo mundo – relacionando-se com o aqui e agora, e operando sob as formas de ‘atualização’ –, partilhando uma sociedade (Rogoff. 2008b).

Our interests were in the possibilities for the museum to open a place for people to engage ideas differently – ideas from outside its own walls. So the museum in our thinking was the site of possibility, the site of potentiality (Rogoff, 2008b: 4).

Academy. Learning from the museum, insere-se neste contexto dentro do lugar do museu, mas com essa premissa de uma ideia de *um espaço* que se pode refletir noutros espaços de aprendizagem, cada um deles trazendo sempre perspectivas e enquadramento diferentes, não sendo ou não se *classificando* um como sendo melhor que outro, mas que tragam esse pensamento reflexivo e crítico.

4.1. Os projetos



IMG. 3 ENSAIO VISUAL de Irit Rogoff (Nollert & Rogoff, 2006: 140-141).

Partindo da ‘pergunta-charneira’ “o que podemos aprender a partir do museu?”, os projetos fizeram circular durante o processo destes projetos outras questões (Rogoff, 2008b: 4). Em *Inverted Research Tool* (Liam Gillick e Edgar Schmitz) o espaço do museu foi reconfigurado para nos *alertar* para os modos de atenção que normalmente se prestam nestes espaços culturais e em que sentido essas reconfigurações se confrontam com o nosso próprio pensamento crítico (Nollert & Rogoff, 2006; Rogoff, 2008b).

What could these modes of attention be liberated for? Could they be made use of in some other ways? (Rogoff. 2008b: 5).



IMG. 4 *Inverted Research Tool*, 2006. Imagem: Van Abbemuseum.



IMG. 5 ENSAIO VISUAL de Liam Gillick & Edgar Schmitz (Nollert & Rogoff, 2006: 84-85).

Em *Imaginary Property* (Jan Gerber, Susanne Lang, Sebastian Lütgert e Florian Schneider em colaboração com Willem Jan Renders) questionou-se “sobre a natureza da propriedade de uma imagem ou uma ideia” (Rogoff, 2008b: 5) numa era digital em que o acesso a qualquer tipo de informação é público e em como o museu, sendo um lugar que conserva os direitos de autor, poderá *conservar* toda a proliferação e acesso existente perante uma imagem;

What does it mean to own an image? (...) what is the actual impact of the public domain and how can this potential be realized today beyond or in contrary to the scenarios of digital rights management? (Nollert & Rogoff, 2006: 271).



IMG. 6 *Imaginary Property*, 2006. Imagem: Van Abbemuseum.

Em *The Conspired World –Think Tank Strategies* (John Palmesino, Anselm Franke e Eyal Weizmann; Research Architecture Centre, Goldsmiths College, Londres; Edgar Schmitz e Liam Gillick) questiona-se em que medida pode o museu funcionar como um ‘*think tank*’ que posso refletir ou debruçar-se sobre os acontecimentos de uma cidade contemporânea, neste caso Eindhoven (Nollert & Rogoff, 2006: 140).

Em *yourspace* (Charles Eshe e Kerstin Nieman) foi *criado* no museu um *espaço* aberto para partilha de ideias e trabalhos de artistas, ativistas culturais, entre outros grupos de várias disciplinas da região de Eindhoven - um espaço para o *discurso aberto*, partindo da opinião do grupo em si e em relação com os projetos apresentados (Nollert & Rogoff, 2006: 271).

Em *24/7 is just the beginning* (Mårten Spångberg e Bojana Cvejić) foi uma série de conferências relacionada com “diferentes noções de aprendizagem/produção de conhecimento”, tendo em conta os diferentes modos de participação relacionados com os diferentes públicos do museu – explorando, neste sentido, o conceito de democratização na cultura (Nollert & Rogoff, 2006: 272) (“participar na cultura”).

Outros participantes como Willem Jan Renders (*INOVIS*), Chistiane Berndes (*Learnign from the collection*) e Diana Franssen (*Unitled*) trabalharam, também através das suas propostas, em torno dos conteúdos da exposições e coleção do museu.

Em *Sounding Difference – The Gate Collection*, Irit Rogoff e Deepa Naik, confrontam o museu e a sua capacidade de representação de um todo, colocam em questão o seu papel de representação tanto “daqueles que estão de fora como do seu público privilegiado” (Rogoff, 2008b: 5). Esta colaboração *resultou* num projeto de vídeo e instalação a partir de uma investigação à coleção de videoarte de artistas não europeus, da Gate Foundation, que recentemente tinha sido transferida para o Van Abbemuseum. Aqui, a questão, a preocupação principal desta colaboração, concentrou-se em como é que o museu poderia “atualizar” o conteúdo desta coleção – uma coleção que *tradicionalmente* refletiria o conceito ‘do outro’ -, sem colocar em prática e representar uma situação binária do ‘nós’ e ‘eles’ (‘os que estão de fora’), dando a visibilidade *verdadeira* refletida nesses trabalhos artísticos.

Its recent transfer to the Van Abbemuseum has raised a series of questions of how to actualize its contents without reverting to outmoded practices of ‘representing the other’ and giving visibility to the seemingly invisible (Nollert & Rogoff, 2006: 270).

Para além dessa instalação, foram projetados vídeos de entrevistas ao staff do museu, de diferentes departamentos, em que relatavam/partilhavam as suas experiências de habitar o espaço do museu em relação ao seu estado de ‘diferença’ (Nollert & Rogoff, 2006: 270).



IMG. 7 *Sounding Difference*, 2006. Imagem: Van Abbemuseum.

I Like That, de Jean-Paul Martinon e Rob Stone, foi uma série de cinco exposições (cada uma durou duas semanas) em que obras de arte da coleção do museu foram escolhidas por esta dupla numa configuração *não tradicional*, com o objetivo de confrontar o ‘conhecimento do museu’ com o ‘nosso próprio conhecimento’ (Rogoff, 2008b: 5). Para isso, as informações que normalmente são dadas ao espectador para complementar ‘o conhecimento’ das obras de arte (conhecimento do museu) – fichas técnicas, folhas de sala, etc. – foram substituídas por “fragmentos auditivos, conversas e som ambiente” que se relacionam de uma forma mais ou menos direta com as obras de arte expostas. Esta articulação pretendeu que o espectador não ficasse preso à informação processada do museu, mas que com relações alternativas, inesperadas conseguisse produzir o seu próprio conhecimento, através da sua performance crítica de participar na exposição; inventar o seu modo de participação na cultura – recitando Irit Rogoff: “*are we opening up a space of participation whose terms we are to invent?*” (2005:127):.

Titles, names of artists, dates are held in temporary storage, along with all the other contextualizing materials that the museum would normally supply. Instead, there is a soundtrack made of snippets of music, conversation and ambient sound. Some of these aural fragments relate directly to particular works. Others are more oblique. By this substitution, the shows very simply exploit the capacity of people to rethink works, invent stories and fabricate their own learning (Nollert & Rogoff, 2006: 272).

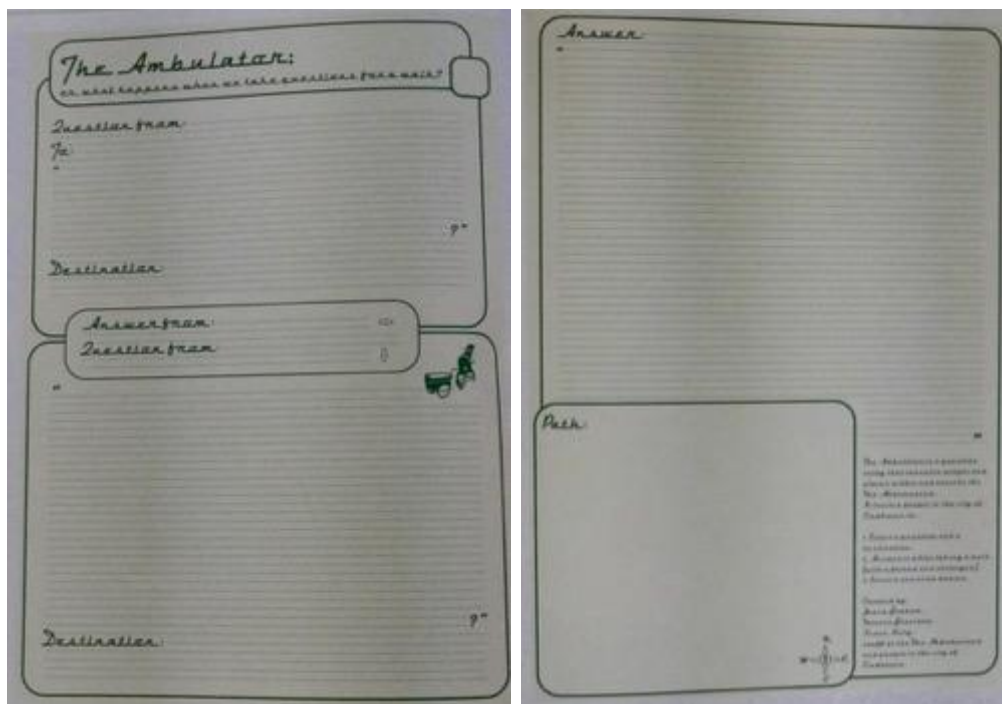


IMG. 8 *I like that*, 2006. Image: Van Abbemuseum

The ambulator, or what happens when we take questions for a walk? (Susan Kelly, Janna Graham, Valeria Graziano), concentrou-se na produção de questões dentro e fora do espaço físico do museu – coloca em confronto o que é produzir “questões legítimas e em que condições são produzidas” (Rogoff. 2008b:4). As artistas em colaboração com estudantes, staff do museu e as pessoas da cidade de Eindhoven criaram este ‘ambulatório’ de produção de questões, de forma a ‘conectar’ as pessoas fora do museu em questão e de forma a produzir reflexões e pensamentos, através de uma conversa enquanto se caminha – “*In walking we ask*”. Ou seja, a sua premissa era a de se colocar uma questão, respondê-la em colaboração (durante essa caminhada) e colocar outra questão, no seguimento do pensamento produzido.



IMG. 9 *The Ambulator*, 2006. Imagem: Van Abbemuseum.



IMG. 10 ENSAIO VISUAL de Janna Graham, Valeria Graziano & Susan Kelly
(Nollert & Rogoff, 2006: 94-95).

Este conceito foi levado em expedição (através de uma *Ambulator Camper Van*) com a ‘pergunta-mãe’ “O que podemos aprender com o trabalho livre?”, através de uma rota estipulada: Bolonha (University of Bologna & Autonomous Lab), Roma (Precarious Living Demo), Munique, Antuérpia (MUKHA, HISK), Londres (London camper van party) e Eindhoven (Vanabbemuseum) - não é por acaso que é se inicia em Bolonha: “sede da primeira universidade do mundo ocidental e, mais recentemente, do problemático Processo de Bolonha” (Süvecz, [2011]). Nesta expedição, as perguntas que iam sendo produzidas em cada cidade passavam para a seguinte de forma a se produzir outras questões a partir dessas.

Exemplo de algumas questões (Süvecz, [2011]):

“O que significará receber créditos para todos os aspetos da nossa participação na vida pública?

Estágios não remunerados são diferentes do trabalho livre?

Porque é que as pessoas são enviadas para a escola para obter um visto?

As nossas inúmeras experiências educacionais suspendem a percepção de que na verdade não há empregos para nós?”

Esta ‘caminha coletiva’ é um processo que vai ao encontro do nosso ‘espaço de aparência’, um espaço alternativo de criação, produção de conhecimento, sobre qualquer assunto, sem fronteiras e através de um pensamento direto, participativo, colaborativo. É a posição crítica contemporânea aberta à especulação, recusando de certa forma conhecimentos herdados, procurando acima de tudo um pensamento verdadeiro, uma ‘*verdade* imbricada nas subjetividades, sempre em constante relação com o nosso ‘ser plural’.

5. Investigação em arte: a vivida posição crítica contemporânea

A investigação em arte, que por sua vez nos faz produzir conhecimento através de uma filtragem subjetiva de um pensamento sobre outro, é um campo mais recente, pode-se dizer uma disciplina do século XXI – refletindo a contemporaneidade nos termos de Agamben.

Segundo Catarina Almeida (2015), a produção de conhecimento nos ‘discursos’ da arte contemporânea “está eminentemente ligada com a verificação dos procedimentos de investigação”. Sendo esta ‘disciplina’ uma ferramenta académica (ou institucional), a produção de conhecimento(s) – ou um ‘acolhimento’ de conhecimento(s) – através dessa investigação em arte, anexada dos seus procedimentos de verificação, será ou terá sempre uma relação institucional. Também, é com a consciência, noção e prática de ‘investigação’ que as práticas artísticas contemporâneas se ‘diferenciam’ da consciência ou posição das anteriores³⁷, quando me refiro à produção de conhecimento nesta tese – a vivida posição crítica contemporânea (*criticalidade*), relaciona-se com esta noção de

³⁷ Tal como Catarina Almeida refere, a produção de conhecimento através das práticas artísticas é um processo que ocorre há muito tempo (ou desde sempre); a consciência que as práticas artísticas geram conhecimento é uma preocupação que vem, por exemplo, desde a renascença quando “Leonardo Da Vinci se refere à pintura como ‘coisa mental’”. Contudo, estes processos ou consciências não participam dessa consciência/noção de investigação, pesquisa:

“Although artistic research is certainly compelled to the production of knowledge in artistic practice, the production of knowledge in artistic practice is not necessarily meaning artistic research. In this sense it belongs to another genealogy, hypothetically to another epistemology and archeology as well, in the case a deep committal is set for the pursuit of what is knowledge produced by artistic practice. The production of knowledge as an artistic aim is going backwards way more than 2001. One should look into Conceptualism and Abstract Expressionism, relate it to premises of Modernism. A long way would be tracked until Leonardo da Vinci and his painting as “cosa mental”.” (Almeida, 2015:197).

pesquisa que falo e consequentemente com uma produção e/ou acolhimento de conhecimento(s), através dos discursos das práticas artísticas contemporânea.

The idea that I am trying to articulate here is that the production of knowledge in the art world is eminently connected to the verification of research procedures. There is thus a combination of institutional hosting and institutional research procedures which ultimately results in knowledge production. Every artistic research outcome is therefore directed at this production of knowledge, and accordingly art has recently sketched the terms of a relationship between artistic production and knowledge production, as well (...) (Almeida, 2015: 197).

A investigação em arte acolhe a *nossa* posição crítica (ou a *nossa* posição crítica acolhe/surge com a investigação em arte) num processo metodológico participativo, colaborativo, confrontativo e de criação – criação, pela sua produção de novos significados, novos pensamentos e, aqui, numa relação com o processo de escrita. A obra de arte (contemporânea) e a investigação em arte, usando o pensamento de Catarina Almeida (2015), têm um objetivo comum: o de usar o trabalho artístico como um médium para a produção de conhecimento e é no processo de um ‘fazer despoletar’ novas ligações, novos entendimentos que identifico a noção de pesquisa/investigação. E, esse processo de pesquisa, participa de um estado de procedimentos que tenho vindo a falar - o colocar em crise a nossa problemática -, tal como Catarina Almeida escreve: um estado de “consciência e autoconsciência, reflexão e autorreflexão, crítica e autocrítica” que consequentemente o “conhecimento resultado disso” (2015: 198) - e aqui vou de ao encontro do nosso vocabulário: participação, colaboração, confrontação e criação.

With a common goal, artistic research lends a lens to art practice through which the art work is regarded as the medium for knowledge production. (...) But a vital part of the process – and reason why the art works alone are not fully displaying knowledge - is thus perceived as being prompted and channeled by research, being research outcomes the passages linking different states of awareness on a particular subject. Awareness and self-awareness, reflectivity and self-reflectivity, critique and self-critique are necessary procedures to accomplish artistic research and to originate knowledge from it (Almeida, 2015:198).

Contudo, deve-se salientar a diferença entre a prática artística e a investigação em arte: a primeira não produz necessariamente conhecimento, mas tem como função *primeira* “acolher diferentes tipos de conhecimentos” (Rogoff, 2017b); enquanto que o objetivo

principal da última é a produção de conhecimento. Ou seja, pode-se dizer que a prática artística não tem que por si só validar os seus conhecimentos perante um conjunto de “regras” ou premissas – até porque não é possível “medir a presença de conhecimento válidos do que se está a produzir” (Almeida, 2015: 198) com um trabalho artístico. Já na investigação em arte, a validação de conhecimentos não passa por um processo de certo ou errado, mas através de uma consciência crítica de evidências sobre o que se está a tratar.

Independentemente dos objetivos principais das práticas artísticas e da investigação em arte, a noção de “pesquisa” está presente nos discursos das práticas artísticas contemporâneas (obras de arte, bienais, curadoria, etc) e consequentemente como o processo da produção/acolhimento de conhecimento(s), tal como está em “preocupações educacionais” (Almeida, 2015: 198).

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do objetivo central desta dissertação procurarei, nestas considerações finais, lançar algumas questões que foram surgindo aquando da *formação discursiva* e assumi-las como parte integrante da *formação deste texto* que não busca um fechamento, um resultado ou uma resposta final, definitivamente acabada. Ou seja, esta investigação não procura tanto defender uma tese, como procura construir um posicionamento ou um ponto de vista, sempre provisório e instável, na medida em que expõe as suas próprias incertezas e inseguranças (teóricas, práticas, metodológicas, etc) nesse processo de construção que é o próprio pensamento a *formular* um objeto de investigação, revelando nesse exercício a sua dimensão textual.

Retomando o objeto desta investigação – ‘a viragem educativa nos discursos da arte contemporânea’ – e o seu objetivo – ‘averiguar em que medida o foco sobre a educação e a pedagogia no discurso da arte contemporânea nos oferece uma *alternativa* em relação aos modos mais tradicionais de produção de conhecimento na arte e na cultura’ –, pretendi demonstrar (mais do que uma *validação da arte* enquanto sobrevivência do artista ou da instituição, ou até mais do que a ‘obra de arte’ em si) com documentação teórica e empírica em que medida esta ‘viragem’ proporciona uma *formação discursiva*, a partir e dentro da arte contemporânea, através de seu posicionamento crítico – *criticalidade* –, fundamentado também através do vocabulário que aqui propus: ‘participação’, ‘colaboração’, ‘confrontação’ e ‘criação’.

Ao longo deste texto, fui explicando qual o posicionamento crítico que este texto tem relativamente à palavra ‘participação’ e que vai de encontro precisamente a um *momento de entrada na cultura* que parte sempre da escolha do ‘participante’ de querer *participar* ou não. Ou seja, esse *momento* é representado tanto por uma *vontade* como por uma posição crítica que se pode fundamentar através do *meu vocabulário*. Pretende-se que esse momento, a *ação participativa*, aconteça através do seu *ser plural* que *colocará em crise o discurso do outro* para *produzir* um novo (*criação*), através de um processo de *confrontação* e/ou *colaboração*.

Neste sentido, e durante o processo de construção *deste texto*, fui percebendo que, dentro do vocabulário que aqui propus, o conceito de *participação* tem de alguma forma

um relevo que os restantes não têm (apesar de estar mais ou mesmo à espera, dado a quantidade de textos existentes em torno do conceito de participação dentro da arte contemporânea, foi preciso construir *este texto* para concretizar essa ideia). Ou seja, posso ousar dizer que sem *participação* o restante *vocabulário* deixa de existir, dado que é necessário que exista uma vontade associada ao ‘querer participar’ para que essa *participação* realmente aconteça, ou seja, é essa vontade que vai despoletar uma *ação participativa* (que pode se *colaborativa*) sustentada pela expressão performativa *looking away* (*confrontação*), possibilitando a *formação de um discurso* (*criação*).

Lançando um olhar para o *este momento* – a *participação* como condição necessária para a ‘produção de conhecimento’ –, está-se nas condições ideais para entender que os projetos artísticos aqui apresentados (e que se enquadram dentro desta ‘viragem’) (sub)entendem os seus *intervenientes* como ‘participantes’, dado que as fronteiras entre artista/curador/espetador ficam de certa forma um pouco confusas, ou indeterminadas. O mesmo acontece em casos mais isolados, como na prática artística de Grada Kilomba e Tino Sehgal, dado que participam de uma *lógica da suplementação* (usando o termo de Derrida), ou seja, o seu papel de artista (pessoa que tradicionalmente detém o conhecimento ou que transmite conhecimento ou uma emoção) fica desvirtuado aquando da *participação* do seu ‘público’, ou aquando da tentativa imaginativa de preencher o *vazio da obra em aberto*, até porque um *discurso* só se concretiza nesse processo de escuta e leitura – *aprender a ler*.

Neste seguimento ‘afronteiriço’ dos intervenientes é importante, contudo, fazer uma pequena distinção e desviar-me talvez de um pensamento mais anárquico. Quando utilizo a palavra ‘participantes’ refiro-me, como se viu, a intervenientes do mundo da arte (espetador, artista, curador, etc.), mas quando me refiro a ‘colaboração’ ou ‘colaboradores’, falo antes de um processo de coautoria de um projeto em particular, ou seja, refiro-me ao participante que toma decisões fundamentais na estrutura do ‘objeto artístico’, que partilha direitos autorais (Beech, 2008) como visto na exposição *Learning from the future*. E, como se viu em Grada Kilomba e com Tino Sehgal o participante não é de todo ou diretamente um ‘colaborador’.

Ou seja, mais uma vez posso concluir que não existe *discurso* sem *participação*, apesar de poder existir um *discurso* sem *colaboração*. Contudo, tanto *confrontação* como

criação são essenciais neste processo de formação e possibilidade de produção de conhecimento.

Na verdade, esta distinção pode tornar-se um pouco confusa ou contraditória já que quando me refiro à *viragem educacional* refiro-me essencialmente a uma *emancipação do público*, através de estratégias educativas e em que lhe é atribuído um papel de *coautor* de forma a completar o *vazio* uma ‘obra de arte’, mas como já se viu, não é assumidamente assim, ou não é assumidamente um coautor, já que para isso tem que ser também colaborador. Por tanto, quando me refiro a essa ‘deslumbrante’ perspectiva de a arte contemporânea ‘dar’ ao seu espetador um poder de coautoria, parece-me um pouco *naïve*.

E é neste ponto que começam a surgir outras questões que colocam precisamente em causa, ou *colocam em crise*, algumas abordagens ‘deslumbrantes’ e até como resolução de uma série de problemas ou *validações da arte ao serviço da comunidade*.

And in art, participation seems to offer to heal the rift between art and social life without the need for any messy and painful confrontations between cultural rivals (Beech, 2008: sp).

Apesar deste *texto* se centrar na premissa que arte contemporânea pode representar uma espaço alternativo à ‘produção de conhecimento’, isso não quer dizer que isso represente um circuito destinado a toda a gente, até porque apesar de, e mais uma vez numa perspectiva inicial *naïve*, se falar na *viragem educacional* como um processo de articulação de vários *discursos* e *formação de outros* isso não significa que esta ‘viragem’ seja uma resolução social, ou que seja *verdadeiramente* uma resolução na educação. Ou seja, se o conceito de participação aqui defendido parte de uma vontade, ou tem inerente a si uma vontade mais do que uma habilidade, consequentemente exclui aqueles que não sentiram (por várias razões) vontade de *participar*. Ainda que é necessário esclarecer que mesmo aqueles que escolhem *participar* estão sempre para além de determinados ao espaço-tempo, estão (pré)determinados ao discurso em si. Neste sentido, pergunto-me: será que este posicionamento crítico é tão livre de julgamentos, ou preconceitos, e tem *verdadeiramente* a capacidade de *confrontar* as realidades de *outros discursos*?

Consider, for instance, Gillian Wearing's 'Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say', 1992-93. When someone complains that such work is ultimately controlled by the artist, or that the work addresses those internal to contemporary art rather than those represented by the images, what is tapped into is the underlying tension between art and the rest of culture. (Beech, 2008: sp).

Para além desta, outras interrogações foram surgindo como, por exemplo, uma que me tem vindo a 'assombrar' enquanto estudante-artista e que tem que ver com a *singularidade* da 'obra de arte' em si. Ou seja, o que se torna mais importante para o panorama da arte: a 'produção de conhecimento' pela arte, a necessidade de incorporar a educação na arte para atração e formação do *seu* público? Ou *validar a arte* por si só, independentemente do seu *papel social ou educativo*?

Participation, within this historical trajectory, although disguised as a generous shrinking of cultural division, is an extension of art's hegemony and, as Grant Kester argues in his book *Conversation Pieces*, an opportunity for the artist to profit from their social privilege. So, when Bishop explains that participation 'strives to collapse the distinction between performer and audience, professional and amateur, production and reception', it would be naïve to accept this without also seeing these aspirations as ideological currency. (Beech, 2008: sp).

Para finalizar, e para não estender as questões que foram surgindo e perder o centro desta investigação, é importante referir que o que este processo de *formar um discurso*, através da escrita, me ensinou *realmente*, para além do objeto de estudo em causa, foi acima de tudo *colocar em crise* os próprios *discursos* do objeto de estudo. Neste sentido, gostaria de 'rematar' este meu *discurso* transmitindo que essa dimensão polifónica e intertextual sobre um tema que é tão discutido e partilhado por tanto outros autores é que transforma, precisamente, esta esta investigação num texto em aberto, ou infinitamente maleável. Ou seja, ao contrário do que uma dissertação tradicionalmente requer – um 'produto acabado', pronto a ser consumido e talvez visto como *uma verdade inquestionável* – gostaria de assumir claramente este *texto* como um *discurso* à espera de ser *suplementado* ou à espera de eu própria o vir a *suplementar*.

V. BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (1993). *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- Almeida, C. (2015). *After artistic research. What follows the establishment and the realization of the establishment of the phenomenon*. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. [tese de doutoramento]. Consultado em outubro, 2017: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=63016
- Arendt, H. (1968). *The human condition*. Chicago: The University of Chicago.
- “Art Term: Educational Turn”, *TATE* [website]: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/educational-turn>
- Attia, K. & Rogoff, I. (2016). Counter Knowledges and Permissions. Irit Rogoff in conversation with Kader Attia. Consultado em setembro, 2017: <http://kaderattia.de/counter-knowledges-and-permissions-irit-rogooff-in-conversation-with-kader-attia/>
- Barrela, S. (2016). *Um olhar sobre a conferência de Irit Rogoff*. [Aluna 1º ano Mestrado Estudos de Cultura / “The way we work now”]. Lisboa: Universidade Católica. [online]. Consultado em outubro, 2017: <https://ceccucp.wordpress.com/2016/10/24/um-olhar-sobre-a-conferencia-de-irit-rogooff>
- Beech, D. (2008). Include me out. *Art monthly* 315 (april, 2008). Consultado em janeiro, 2018: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/include-me-out-by-dave-beech-april-2008>
- Bishop, C. (ed. lit.) (2006). *Participation*. London: Whitechapel / Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Blamey, D. (ed.) (2016). *Specialism*. London: Open Editions.
- Bourdieu, P. (1984 [1979]). *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste*. R. Nice (trad.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Consultado em outubro, 2017: https://monoskop.org/images/e/e0/Pierre_Bourdieu_Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste_1984.pdf
- Butt, G. & Rogoff, I. (2013). *Visual Cultures as Seriousness*. [book description]. Berlin: Sternberg Press. Consultado em agosto, 2017: <http://www.sternberg-press.com/index.php?pageId=1456&l=en&bookId=350&sort>
- Cabeleira, H. (2014). We don’t need the art academy. But do we want one? *Derivas* 2 (dezembro), 51-68.

- Çakırlar, C. (2013). Aesthetics of Self-Scaling: Parallaxed Transregionalism and Kutluğ Ataman's Art-Practice. In: *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 27(6), Special Issue: Revisiting Ethnographic Turn in Contemporary Art 2 (December), 684- 706.
- Carpenter, E. (2014). Introduction. In: *The Living Collections Catalogue: On Performativity*. Minneapolis: Walker Art Center. Consultado em agosto, 2017: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/introduction/>
- Cassar, I. (2009). Towards a Criticality in the Now Ignaz Cassar. *Journal of Visual Arts Practice* 8(3), 229-240. Consultado em dezembro, 2017: https://www.sfu.ca/cmns/courses/2012/801/1-Readings/Cassar_towards_a_criticality.pdf
- CCAP (2012). *Weaving politics*. [Symposium on Choreography, Human Rights and Violence / Stockholm, December 12-14 2012]. Consultado em agosto, 2017: <http://ccap.se/archive/weaving-politics/>
- Collins, L. (2012). The Question Artist. *The New Yorker* (August 6, 2012). Consultado em dezembro, 2017: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist>.
- Cohn, A. (2013). The 50 Most Iconic Artworks of the Past Five Years. *Complex* (8 janeiro 2013). Consultado em dezembro, 2017: <http://www.complex.com/style/2013/01/the-50-most-iconic-artworks-of-the-past-five-years/>.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. Consultado em agosto, 2017: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>
- Duarte, M. (2017). Reportagem: “Grada Kilomba é a artista que Portugal precisa de ouvir”. *Público* (18 Agosto, 11:49). Consultado em novembro, 2017: <https://www.publico.pt/2017/08/18/culturaipsilon/noticia/grada-kilomba-e-a-artista-que-portugal-precisa-de-ouvir-1782377>
- Elkins, J. (2014). *Art critiques: A guide*. Washington: New Academia Publishing, LLC, 147-149.
- Eröss, N. [2012]. Participation. *Curatorial Dictionary* [online]. Consultado em dezembro, 2017: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/participation/>
- Foucault, M. (1999). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2008 [1969]). *A Arqueologia do Saber*. 7ª edição. L.F.B Neves (trad). Rio de Janeiro: Forense Universitária. Disponível em: <http://www.uesb.br/eventos/pensarcomveyne/arquivos/FOUCAULT.pdf>

- Freethought (2016a). *Infrastructure*. [Bergen Assembly triennial, 2016]. Consultado em agosto, 2017: <http://bergenassembly.no/en/freethought/infrastructure/>
- Freethought (2016b). *The infrastructure summit*. [Bergen Assembly triennial, 2016]. Consultado em agosto, 2017: <http://bergenassembly.no/en/freethought/3-performative-platforms/2-the-infrastructure-summit/>
- Freethought (2016c). *An Anecdoted Archive of Exhibition Lives*. [Exhibition description]. Norway: Bergen Assembly. Consultado em Agosto, 2017: <http://research.gold.ac.uk/20625/2/Anecdoted%20Archive%20doc.pdf>
- Freethought (2012). *Truth Is Concrete*. [Twenty-four-hour, seven-day marathon camp / The Steirischer Herbst festival, Graz, Austria / September 2012]. Consultado em agosto, 2017: <http://freethought-collective.org/past-projects/truth-is-concrete-steirischer-herbst-festival.html>
- Gebran, S. (2015). *Conference on reflection*. Copenhagen: The Danish National School of Performing Arts. Consultado em agosto, 2017: <http://saragebran.com/onewebmedia/Final%20program%20Conference%20on%20Reflection.pdf>
- Gehm, S. & Wilcke, von K. (2006). Dance Congress 2006. [notícia]. Consultado em agosto, 2017: http://web2.heimat.de/tanzkongress/archiv2/new.heimat.de/tanzkongress/start/in dexb2fc.html?id_language=2
- German Department, University of Michigan. (22 novembro, 1999). *The Unification Effect: The Berlin Republic Ten Years After*. [H-Soz-Kult: plataforma online de comunicação]. Consultado em agosto, 2017: <http://www.hsozkult.de/event/id/termine-237>
- Gilvanda de Oliveira, G. (2016). *Quando a mulher não é uma questão de flexão: Mulher, representação e discurso social*. [Trabalho de conclusão de Curso de graduação em Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa]. Monteiro: Universidade Estadual da Paraíba, p.13-20.
- Goldsmiths Research Online (s.d). Browse by Goldsmiths authors: Rogoff, Irit. Consultado em agosto, 2017: <http://research.gold.ac.uk/view/goldsmiths/Rogoff=3AIrit=3A=3A.html>.
- Goldsmiths, University of London (s.d). *Professor Irit Rogoff*. Consultado em agosto, 2017: <http://www.gold.ac.uk/visual-cultures/i-rogoff/>.
- Greenway, T. (2017). Why it's vital to 'go public' with contemporary art. *Business and Industry*. (março). Consulta em janeiro, 2018: <http://www.businessandindustry.co.uk/art/why-its-vital-to-go-public-with-contemporary-art>

- Hantelmann, D. von (2010). The Materiality of Art - Object and Situation in the Works of Tino Sehgal. In: *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP|Ringier.
- Heikkilä, E. (2013). *Educational turn – So what?*. [Text based on a presentation given at the 4th annual research symposium of the Hollo Institute: Art and Knowledge: Making sense of the sensible at the University of the Arts Helsinki, Theatre Academy Oct 9th to 11th 2013]. Consultado em janeiro, 2018: <https://wiki.aalto.fi/download/attachments/95752581/Heikkilä.pdf?version=1&modificationDate=1401802765093&api=v2>
- Held, D. & Moore, H. (2008). *Cultural transformations/Cultural politics in a global age: uncertainty, solidarity and globalisation*. Oxford: Oneworld Publications.
- Hell, J. & Moltke, von J. (2000). Ten Years After The Unification Effect: A U-M Conference Looks at the "Berlin Republic" Ten Years after the Fall of the Berlin Wall. *The Journal of International Institute* 8 (1). Consultado em agosto, 2017: <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0008.103/--ten-years-after-the-unification-effect-a-u-m-conference?rgn=main;view=fulltext>
- HfG & ZKM (2017). *Potencial Spaces*. [conference]. Germany: Karlsruhe. Consultado em agosto, 2017: <https://www.potentialspaces.hfg-karlsruhe.de/#session1>
- Hindley, V. (2012). From Beyond the Former West. *Afterimage* 40 (1). Consultado em agosto, 2017: <http://vsw.org/afterimage/2012/07/07/from-beyond-the-former-west-by-victoria-hindley/>.
- Ikon Gallery (2000). *Lost*. [group show]. Consultado em agosto, 2017: <https://ikon-gallery.org/event/lost/>
- Koegel, A. (2002). I Promise, it's Political - review. *Frieze* 71 (novembro/dezembro). Consultado em agosto, 2017: <https://frieze.com/article/i-promise-its-political>
- Lázár, E. [2012a]. Educational Turn. *Curatorial Dictionary* [online]. Consultado em dezembro, 2017: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn>
- Lázár, E. [2012b]. Collaboration. *Curatorial Dictionary* [online]. Consultado em dezembro, 2017: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/collaboration/>
- Lázár, E. [2012c]. Discursivity, *Curatorial Dictionary* [online]. Consultado em dezembro, 2017: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/discursivity/>
- Lomax, Y. (2000). *Writing the image: an adventure with art and theory*. [book description]. London; New York: I.B. Tauris. Consultado em agosto, 2017: https://catalyst.library.jhu.edu/catalog/bib_2140019

- M HKA (2006). *De-Regulation with the work of Kutlug Ataman*. [exhibition]. Consultado em Agosto, 2017: <https://www.muhka.be/programme/detail/201-de-regulation-kutlug-ataman-in-context>
- MMK Museum für Modern Kunst Frankfurt am Main, Gaensheimer, S. & Görner, K. (eds.) (2016). *Kader Attia. Sacrifice and Harmony*. [catalogue description]. Berlin: Kerber Verlag. Consultado em Agosto, 2017: <https://www.kerberverlag.com/en/kader-attia.html>
- Monoskop (2007). *SUMMIT non-aligned initiatives in education culture*. [notícia]. Consultado em janeiro, 2018: <https://monoskop.org/Summit>
- Nancy, Jean L. (1991). *The Inoperative Community*. Minneapolis and Oxford: Minnesota University Press.
- Nollert, A., Rogoff, I., Baere, de B., Dziewior, Y., Esche, C., Niemann, K. & Roelstraete, D. (eds.) (2006). *A.C.A.D.E.M.Y.*. Frankfurt: Revolver.
- O'Neill, P. & Wilson, M. (Eds.) (2010). *Curating and the educational turn*. London / Amsterdam: Open Edition / De Appel. Consultado em dezembro, 2017: <http://betonsalon.net/PDF/essai.pdf>
- Penner, J. (ed.) (2009). *Rise and Fall: Fiona Tan*. [catálogo]. Switzerland: Aargauer Kunsthau.
- Phillips, A. (2011). Too Careful: Contemporary Art's Public Making. In: A. Phillips & M. Miessen (eds), *Caring Culture: Art, Architecture and the Politics of Public Health* (pp.35-56). Berlin/Amsterdam: Sternberg Press/SKOR. Disponível em: <https://research.gold.ac.uk/6854/1/Phillips%20Too%20Careful.pdf>
- Pinkus, J. (1996, August). "Discourse, as defined by Foucault". [online]. Disponível em: <http://www.massey.ac.nz/~alock/theory/foucault.htm>
- Poças, A. (2010). *An educational Turn in Curatorial and Artistic Practices*. Falmouth: University College Falmouth. Consultado em janeiro, 2018: <http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/74868/pdf.pdf?1360389419>
- "Professor Irit Rogoff", *Goldsmiths University of London* [website]: <https://www.gold.ac.uk/visual-cultures/i-rogoff/>
- Rogoff, I. & Sherman, D. (eds.) (1994). *Museum Culture: Histories, Theories, Spectacles*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Rogoff, I. (1998). How to Dress for an Exhibition. In: M. Hannulan (ed.) *Stopping the Process? Contemporary views on art and exhibitions*. Helsinki: NIFCA.
- Rogoff, I. (2002). WE: Collectivities, Mutualities, Participations. In: *I Promise its Political*. Cologne: Museum Ludwig. Consultado em agosto, 2017: <https://pt.scribd.com/document/43888622/Irit-Rogoff-WE-Collectivities->

Mutualities-

Participations?doc_id=43888622&download=true&order=437415977

- Rogoff, I. (2003a). Engendering Terror. In: U. Biemann (ed.) *Geography and the Politics of mobility*. Vienna and Cologne: Generali Foundation and Walter Koenig, pp. 48-64. Consultado em agosto, 2017: <http://mediageographies.blogspot.pt/2005/08/irit-rogoff-engendering-terror.html>
- Rogoff, I. (2003b). From Criticism to Critique to Criticality. Eipcp. [online]. Consultado em agosto, 2017: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>
- Rogoff, I. (2005). Looking Away—Participations in Visual Culture. In: G. Butt (ed.) *After Criticism—New Responses to Art and Performance*. Malden, MA: Blackwell, 117-134.
- Rogoff, I. (2006a). Academy as Potentiality. In: A. Nollert & I. Rogoff (eds.) *A.C.A.D.E.M.Y.*. Frankfurt: Revolver, 13-20. Consultado em agosto, 2017: <https://designopendata.wordpress.com/portfolio/academy-as-potentiality-2007-irit-rogoff/>
- Rogoff, I. (2006b). *De-regulation: Kutlug Ataman and Irit Rogoff in conversation* (vídeo). Antuérpia: MuKHA - Museu de Arte Contemporânea de Antuérpia. Consultado em agosto, 2017: <http://rhizome.org/editorial/2006/apr/12/de-regulation-kutlug-ataman-and-irit-rogoff-in-con/>
- Rogoff, I. (2006c). On the mode of the critical. In: *Unfolding the critical* (conferência). Berlim: Tanzkongress Germany.
- Rogoff, I. (2006d). 'Smuggling' – *An Embodied Criticality*. [online]. Consultado em agosto, 2017: http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en/base_edit
- Rogoff, I. (2006e). GeoCultures – Circuits of Art and Globalization. *Open!* (february). Consultado em Agosto, 2017: <https://www.onlineopen.org/geo-cultures>
- Rogoff, I. (2008a). What is a theorist. In: J. Elkins & M. Newman (eds.) *The state of art criticism*. New York: Routledge, 97-109.
- Rogoff, I. (2008b). Turning. *e-flux journal* 0 (novembro), 1-10. Consultado em agosto, 2017: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_18.pdf
- Rogoff, I. (2008c). *Taking part* (conferência). Utrecht: BAK. Consultado em agosto, 2017: <https://archive.bakonline.org/en/Program/2008/AICA-Award/Videos/Irit-Rogoff>
- Rogoff, I. & Florian Schneider (2008). Productive anticipation. In: Held, D. & Moore, H. (eds.) *Cultural transformations/Cultural politics in a global age: uncertainty, solidarity and globalisation*. Oxford: Oneworld Publications. Print. (versão de impressão). Consultado em agosto, 2017: http://xenopraxis.net/readings/rogoff_productiveanticipation.pdf

- Rogoff, I. (2009). De-regulation: With the work of Kutlug Ataman. [Abstract]. *Third Text*, 23(2), 165-179. Consultado em agosto, 2017: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528820902840664?journalCode=ctte20&>
- Rogoff, I. (2010a). Education Actualized - Editorial. *e-flux* journal 14 (março), 1-3. Consultado em agosto, 2017: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_127.pdf
- Rogoff, I. (2010b). Free. *e-flux* journal 14 (março), 1-11. Consultado em agosto, 2017: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_120.pdf
- Rogoff, I. (2010c). Regional Imaginaries. In: H. Amirsadeghi (ed.) *Unleashed: Contemporary Art from Turkey*. London: TransGlobe publishing and Thames and Hudson, 101-114.
- Rogoff, I. (2010d). *On Being Serious in the Art World*. Bruxelas: Beursschouwburg. Consultado em agosto, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=F2KNmV4QsE>
- Rogoff, I. (2010e). *Exhausted Geographies* 1(7). London: Royal Geographical Society (with IBG). Consultado em agosto, 2017: https://www.youtube.com/watch?v=PJOP9l0_nbI&feature=player_embedded
- Rogoff, I. (2010/2011). *Looking Away - Participating Singularities, Ontological Communities*. [IKKM Research Project]. Consultado em agosto, 2017: <http://www.ikk-m-weimar.de/en/fellows/former-fellows/irit-roff/>
- Rogoff, I. (2011). *Looking Away – Participating Singularities, Ontological Communities*. Weimar: IKKM. Consultado em agosto, 2017: <https://vimeo.com/21190144>
- Rogoff, I. (2012a). *Learning from the future*. Amesterdão: Gerrit Rietveld Academie. Consultado em agosto, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=bnUPs3VXdw0>
- Rogoff, I. (2012b). *The expanding field*. Helsinki, Filândia: Aalto University. Consultado em agosto, 2017: <https://cummastudies.wordpress.com/cumma-discourse-series/2012-2014/discourse-series-1/>
- Rogoff, I. (2012c). *The expanding field*. Spånga, Suécia: Tensta konsthall. Consultado em agosto, 2017: <https://are.na/block/100298>
- Rogoff, I. (2013). *INFRASTRUCTURE*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt. Consultado em agosto, 2017: <http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects/Contributions/Infrastructure>

- Rogoff, I. (2014). “ ‘*The Educational Turn*’: relocating sites of knowledge production” [Impact case study (REF3b): Goldsmiths – Educational Turn/ REF 2014: Research Excellence Framework]. London: Goldsmiths, University of London. Consultado em outubro, 2017: <http://impact.ref.ac.uk/casestudies2/refservice.svc/GetCaseStudyPDF/42651>
- Rogoff, Irit (2015a). *Fugitive study. Rethinking art education*. Bragdøya Island, Kristiansand, Norway. Consultado em agosto, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=VVNxZunelB0>
- Rogoff, I. (2015b). *The Way We Work Now*. Estónia: Estonian Academy of Arts. Consultado em agosto, 2017: <https://vimeo.com/149744417>
- Rogoff, I. (2015c). *Creative Practices of Knowledge*. Berlin: Hamburger Bahnhof. Consultado em agosto, 2017: <https://black-mountain-research.com/2015/09/23/meet-the-speakers-black-mountain-educational-turn-and-the-avantgarde/>
- Rogoff, I. (2016a). *The Way We Work Now*. Hamburgo: University of Fine Arts. Consultado em agosto, 2017: <http://www.aesthetikendesvirtuellen.de/en/events/irit-rogoff-the-way-we-work-now>
- Rogoff, I. (2017a). Who do WE face? In: M. Hlavajova & S. Sheikh (eds.) *FORMER WEST: Art and the Contemporary after 1989*. Amsterdam: BAK, basis voor actuele kunst and MIT Press.
- Rogoff, I. (2017b). *The Way We Work Now*. Karlsruhe: University of Arts and Design & ZKM. Consultado em agosto, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=7vpRyBoksB4>
- Rosenthal, S. (2013). Ana Mendieta: Traces. In: S. Rosenthal (ed.) *Ana Mendieta: Traces*. London: Hayward Publishing. Consultado em agosto, 2017: <http://www.marcusbunyan.com/assets/pdf/blog/Ana-Mendieta-Catalogue-Foreword-Text-Stephanie-Rosenthal.pdf>
- Schade, S., Fliedl, G. & Sturm, M. (eds.) (2000). *Kunst als Beute: Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten* (2000). [book description]. Consultado em agosto, 2017: <http://www.lootedart.com/MFEU4599794>
- Slager, H. (2010). Doing Dissemination – Editorial. *MaHKUzine* 9 (summer), 4-5. Consultado em agosto, 2017: https://issuu.com/hku-online/docs/mahkuzine09_web
- Sternfeld, N. (2017). Para-Museum of 100 Days: documenta between Event and Institution. *OnCurating* 33 (junho). Consultado em agosto, 2017: <http://www.on-curating.org/issue-33-reader/para-museum-of-100-days-documenta-between-event-and-institution.html#.WdvDa0xOqCR>

Stojanović, D. (s.d.). *Educational Turn in Art: Turning art into the production of a new knowledge*. [Theory and history of arts / University of Belgrade: Faculty of Media and Communications: Serbia / UDC 7.01:37 / doi:10.5937/ZbAkUm1705056S]. [online]. Consultado em janeiro, 2018: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2017/2334-86661705056S.pdf>.

Süvecz, E. [2011]. *A.C.A.D.E.M.Y. at the Van Abbemuseum / Ambulator Project*. [Curating & Educational Turn Seminar: Case Studies / Case Studies for the 2011 June Seminar of Free School for Art Theory and Practice]. [online]. Consultado em novembro, 2017: http://casestudiesforeducationalturn.blog.hu/2011/05/22/a_c_a_d_e_m_y_at_the_van_abbemuseum_ambulator_project

Toft, T. [2015]. *Criticality as methodology*. [Program of the Graduate course ‘Critical Curating: Urban Digital Art / Modern Culture: Theoretical Topic: HMKK03204U, Spring 2015]. [online]. Consultado em outubro, 2017: <http://www.tanyatoft.com/wp-content/uploads/Criticality-as-methodology.pdf>

Veronesi, F. (2008). *Mapping Footprints. Lost Geographies in Australian Landscapes*. Sydney: Faculty of Architecture, Design and Planning, University of Sydney. [tese de doutoramento]. Consultado em agosto, 2017: http://web.arch.usyd.edu.au/~adong/assets/theses/MPhil_Francesca_Veronesi.pdf

VI. ANEXO

Bibliografia de Irit Rogoff

1994

Museum Culture – Histories, Discourses, Spectacles

Livro coeditado com o professor e investigador **Daniel Sherman**³⁸, explora as formas em que os museus atribuem significado à arte através dos vários tipos de exposições, apresentações estratégicas e do controlo dos seus discursos. Os autores dos ensaios examinam as implicações políticas dessas estratégias e as formas de conhecimento que as mesmas envolvem e constroem (Goldsmiths Research Online, s.d.).

1997

In the Empire of the Object: The Geographies of Ana Mendieta

Texto publicado no livro *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, editado por Joni Maya Cherbo e Vera Zolberg - aborda algumas questões sobre o conceito de geografia, aprofundadas, mais tarde, no livro *Terra Infirma*. Aqui, Irit Rogoff referencia o trabalho de **Ana Mendieta** como um importante exemplo de confrontação às tradicionais práticas artísticas, que para além de desafiar na sua totalidade quaisquer limites (Rosenthal, 2013: 19), questiona, através das suas performances efémeras, noções sobre identidade e pertença.

Rogoff describes Ana Mendieta's dialogue between her body and the landscape: imposing the body on demarcation of the natural topographies the artist produces alternative geographies. Marking the land with her own body and thus embodying the border, the lines of demarcation, she appropriates of the practices of geography which develops by establishing borders, producing law and marking the territory. These alternative routes of geographical investigation move away from geography as a discipline of rights, ownership and belonging (Veronesi, 2008:5).

³⁸ Daniel Sherman (América), é um investigador e professor de Arte e História do Colégio de Artes e Ciências – Universidade da Carolina do Norte. Neste momento, a sua investigação debruça-se sobre as conexões entre a arqueologia, o Império e os meios de comunicação na França, na primeira metade do século XX - <http://history.unc.edu/people/faculty/daniel-j-sherman/>.

How to dress for an exhibition

Ensaio publicado na ocasião de um seminário internacional, organizado pelo NIFCA³⁹, na cidade de Henningsvaer (Noruega). Este texto e outros, de vários participantes desse seminário, foram coletados na publicação *Stopping the process?: contemporary views on art and exhibitions*, editada por Mika Hannulan.

Recorrendo à sua experiência na visita à exposição *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, no Whitney Museum of American Art, em 1994/95, Irit Rogoff apresenta-nos as primeiras reflexões escritas sobre o seu conceito de participação:

I want to use this moment as an opportunity to theorize participation in relation to marginalized histories and the politics of emergent cultures (Rogoff, 1998).

Texto disponível em:

http://www.yorku.ca/theinst/level_two/out_reach/lectures/rogoff_de.html

Studying Visual Culture

Ensaio publicado na segunda edição do *The Visual Culture Reader*⁴⁰, editado pelo professor e teórico Nicholas Mirzoeff⁴¹. Irit Rogoff articula alguns aspetos importantes e metodológicos da cultura visual, como um ponto de encontro entre o filosófico, o político e as práticas criativas contemporâneas.

Ensaio disponível em: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Rogoff-StudyingVisualCulture.pdf>

Publicação disponível em:

https://monoskop.org/images/f/ff/Mirzoeff_Nicholas_ed_Visual_Culture_Reader_2nd_ed.pdf

³⁹ NIFCA - Nordic Institute for Contemporary Art -, foi uma multifacetada instituição, catalisadora no processo de desenvolvimento da cultura visual contemporânea Nórdica, através das suas práticas de cooperação, *networking*, entre outras. Fechou em 2006.

⁴⁰ *The visual culture reader*, é uma publicação com três edições e que reúne uma série de textos, de várias linguagens (fotografia, pintura, escultura, moda, publicidade, televisão, cinema e cultura digital) e autores, em resposta às rápidas mudanças dentro do campo da cultura visual.

⁴¹ Nicholas Mirzoeff, é um teórico na área da cultura visual e professor no departamento de Media, Cultura e Comunicação, na Universidade Nova Iorque. http://steinhardt.nyu.edu/faculty/Nicholas_Mirzoeff

Spaces of disavowal

Palestra inserida na conferência *The Unification Effect: The Berlin Republic Ten Years Afte*, que decorreu na Universidade de Michigan (Ann Arbor), e onde se abordaram questões em torno da Unificação Alemã (10 anos depois da queda do Muro de Berlin, em 1989) – que efeitos teve nos discursos históricos e culturais alemães; como permitiu um conjunto de reconfigurações importantes na cultura da memória, nos meios culturais, e no papel da própria cultura ao longos destes 10 anos. Irit Rogoff, no seu contributo, focou-se na importância dos espaços arquitetónicos (como “espaços de retratação”, tal como o nome da palestra indica), dando o exemplo do Museu Judaico, em Berlin, como espaço que tanto reflete como nega o conhecimento do passado (Moltke, 2000).

Mais informação sobre a conferência, disponível em:

<https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0008.103?view=text;rgn=main>

Website do Museu Judaico: <http://www.jmberlin.de/en>

Terra Infirma - Geography's Visual Culture

Livro da autoria de Irit Rogoff. Reúne trabalhos de artistas contemporâneos internacionais para explorar/questionar como a arte do século XX tem confrontado e desafiado problemas de identidade e pertença, podendo ou não reescrever relações geográficas, relações entre sujeitos e lugares (Goldsmiths Research Online, s.d.).

On getting lost

Texto publicado no catálogo da exposição *Lost*, que decorreu na Ikon Gallery (Birmingham), entre fevereiro e abril. O catálogo foi editado pela investigadora sénior Claire Doherty e contou, para além do texto de Irit Rogoff, com o prefácio do curador Jonathan Watkins e algumas notas da artista Tania Kovats.

A exposição, com curadoria da artista **Tania Kovats** (a sua primeira exposição como curadora), contou com a presença de trabalhos de diferentes naturezas, de vários artistas internacionais – Cerith Wyn Evans, Agnes Martin, Wolfgang Tillmans, entre outros – que influenciam de alguma forma o trabalho da artista, que também participou na sua

própria exposição. *Lost* aborda, também, questões relacionadas com o conceito de geografia, no que diz respeito à relação entre sujeitos e lugares, à sua experiência, à sua memória:

Lost implies a location, a geographical experience, possibly a landscape – there is a question inherent in the word. It also embodies the sense of some kind of emptying out, something not being there. It relates to memory and nostalgia and, at the same time, an oceanic freedom (Ikon Gallery, 2000).

Mais informação sobre a exposição, disponível em: <https://ikon-gallery.org/event/lost/>

Words in the Middle

Ensaio publicado no livro *Writing the image*, da artista e escritora britânica **Yve Lomax**. Este livro reúne escritos recolhidos pela artista, desde 1981, e fala-nos sobre a relação da escrita com as artes visuais e a sua evolução, e como a “imagem escrita” se insere nesse reportório (Lomax, 2000).

2002

We - Mutualities, Collectivities, Participations

Texto publicado no catálogo da exposição *I promise its political* (Museu Ludwig, Colónia), que contou com a curadoria de Dorothea von Hantelmann⁴² e Marjorie Jongbloed. A exposição debruçou-se sobre a performance na arte como um espaço social, onde a crítica política é possível (Koegel, 2002). Dentro desse contexto, Irit Rogoff fala-nos, no seu ensaio, nos vários “nós” que são centrais para a experiência da arte / participação na cultura – a colaboração, o contexto, o cultural, o geográfico (Rogoff, 2002).

⁴² Dorothea von Hantelmann, tem vindo a contribuir para as questões relacionadas com *educational turn* – dentro da prática da performance. No seu ensaio *The experiential turn*, fala-nos na mudança das práticas artísticas que estimulam a criação de experiências (Tino Sehgal), colocando algumas questões sobre a sua importância e sobre o significado que podem produzir, transmitir (Carpenter, 2014). Para além do seu trabalho como curadora e teórica, leciona História de Arte na Freie Universität, em Berlim e é membro do *Collaborative Research Centre - Aesthetic Experience and the Dissolution of Artistic Limits*, da mesma Universidade.

Texto disponível em: https://pt.scribd.com/document/43888622/Irit-Rogoff-WE-Collectivities-Mutualities-Participations?doc_id=43888622&download=true&order=437415977
Mais informação sobre a exposição *I promise its political*, disponível em: <https://frieze.com/article/i-promise-its-political>

2003

Engendering Terror

Texto publicado no livro *Geography and the Politics of Mobility*, editado por Ursula Biemann⁴³. Este livro acompanhou uma exposição, com o mesmo nome, na Fundação Generali (Viena, Áustria), entre janeiro e abril de 2003. A exposição apresentou cinco projetos artísticos (coletivos) que ‘examinaram’ o conceito de “geografia” para além da sua definição geocientífica, abordando questões relacionadas com a migração global e esboçando modos alternativos para uma nova práxis geográfica.

No seu texto, Irit Rogoff aborda o conceito de ‘terror’ em relação à arte contemporânea e à cultura visual, através de uma ‘análise’ crítica das formas em que este conceito se depara com a cultura visual e não através de uma análise descritiva, ilustrativa que as obras de arte podem referenciar (Rogoff, 2003a).

(...) I wish to address a series of questions to something called ‘terror’ and the ways in which it brushes up against visual culture, the ways it weaves in and out of its narratives, the ways in which I have seen it momentarily light up the field with a glimmer of some alternative possibility of knowing that has intrigued me for a while now. For that is I believe the contemporary relation between art practices and critical theory (Rogoff, 2003a).

Texto disponível em: <http://mediageographies.blogspot.pt/2005/08/irit-rogo-off-engendering-terror.html>
Mais informação sobre a exposição, disponível em: <http://foundation.generali.at/en/info/archive/2003-2001/exhibitions/geography-and-the-politics-of-mobility.html>

⁴³ Ursula Biemann (Zurique, Suíça) é uma artista, escritora e ensaísta. O seu trabalho, investiga as relações globais dentro do impacto de aceleração da mobilidade das pessoas, recursos e informação - <http://www.worldofmatter.net/ursula-biemann>

2004

The Where of Now

Texto publicado no livro *Times zones*, coeditado por Jessica Morgan⁴⁴ e Gregor Muir⁴⁵. Este livro é publicado na ocasião da exposição, com o mesmo nome, na Tate Modern (Londres, Inglaterra), entre 6 de outubro de 2004 e 2 de janeiro de 2005. A exposição explora questões em torno da natureza do tempo e na forma que este é apreendido na cultura moderna. Teóricos contemporâneos dão aqui o seu contributo sobre as nossas mudanças de percepção do tempo.

2005

Looking Away: Participations in Visual Culture

Texto publicado no livro *After Criticism: New Responses to Art and Performance* - editado por **Gavin Butt**⁴⁶. Aqui, Irit Rogoff fala-nos no ato de “olhar para além de” como forma alternativa de participação na cultura.

In fact, it may well be in the act of looking away from the objects of our supposed study, in the shifting modalities of the attention we pay them, that we have a potential for a rearticulation of the relations between makers, objects, and audiences. Can looking away be understood not necessarily as an act of resistance to, but rather as an alternative form of, taking part in culture? (Rogoff, 2005: 119).

Texto disponível em:

https://kvelv.files.wordpress.com/2013/10/irit_rogoff_looking_away_participations_in_visual_culture.pdf

Productive anticipation

⁴⁴ Jessica Morgan, é, desde 2015, a diretora da Fundação DIA (Nova Iorque). Entre 2002/2014, foi uma das principais curadoras da Tate Modern.

⁴⁵ Gregor Muir, é o Diretor do departamento de Coleção – Arte Internacional, do grupo Tate.

⁴⁶ Gavin Butt (América), tem trabalho sobre questões relacionadas com transdisciplinaridade – com especial ênfase na interseção da performance, estudos “queer”, cultura visual e música popular. Desde 2016 que é professor de Drama: Teatro e Performance, na Universidade de Sussex (Inglaterra). Anteriormente, foi professor de Cultura Visual e Performance em Goldsmiths, na Universidade de Londres (onde leciona Irit Rogoff) - <http://www.sussex.ac.uk/profiles/390490>

Ensaio, em coautoria com **Florian Schneider**, publicado no livro *Cultural Politics in a Global Age. Uncertainty, Solidarity and Innovation*, editado por David Held e Henrietta L. Moore. O texto reflete sobre as mudanças políticas e culturais em e para além dos tradicionais centros de poder.

They argue that we need to look away from the traditional centres of power as defining the questions that have to be asked with regard to political and cultural change (Moore, 2008: 314).

Texto disponível em: http://xenopraxis.net/readings/rogoff_productiveanticipation.pdf

2005 - 2006

A.C.A.D.E.M.Y.

Projeto que teve o seu ponto de partida na associação artística Kunstverein (Hamburgo), em 2005, e como objetivo primeiro, refletir a situação dos estudantes e professores nas “academias”, através de uma exposição intitulada *Academy. Teaching and Learning Art*. Em 2006, os museus MuKHA (Antuérpia) e Van Abbemuseum (Eindhoven) apropriaram-se do tema do projeto, abordando a instituição do museu em si e as suas competências educacionais.

Irit Rogoff participa em *A.C.A.D.E.M.Y.* com a realização da conferência *Academy as pontenciality*, na Kunstverein (2005) e no MuKHA (2006). No Van Abbemuseum, a sua participação passa pela co curadoria da exposição *Learning from the Museum* (2006), e pela integração dos grupos de trabalho que formaram a exposição, assim como do simpósio relacionado. Esta exposição, contou com a colaboração de 22 participantes (intelectuais, curadores, arquitetos e artistas) e teve como objetivo colocar questões sobre as formas que a aprendizagem pode levar dentro das instituições culturais públicas, para além do que as mesmas estabelecem mostrar ou ensinar.

A publicação *A.C.A.D.E.M.Y.* (2006), é um contributo independente para o projeto coeditado por Angelika Nollert, Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann, e Dieter Roelstraete. Esta publicação, compila textos, noções sobre educação, ensaios visuais dos contribuidores deste projeto e ainda o texto *Academy as pontenciality* assinado por Irit Rogoff. O ensaio parte das conferências realizadas na Kunstverein e no MuKHA e reflete/explora a noção de alguns termos emergentes relacionados com a produção de conhecimento – potencialidade, atualização, acesso,

contemporaneidade –, com a *viragem educacional*.

Mais informação sobre a exposição, disponível em:

<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/academy-1/>

Ensaio disponível em: <https://designopendata.wordpress.com/portfolio/academy-as-potentiality-2007-irit-rogooff/>

2006

GeoCultures – Circuits of Art and Globalization

Texto escrito no âmbito do projeto de investigação *GeoCultures* que explora a influência das práticas artísticas contemporâneas nos processos de globalização. Aqui, as bienais de arte são referenciadas como lugares interessantes para essa influência, enaltecendo as várias e diferentes condições locais de vários lugares do mundo (Rogoff, 2006e). Mais tarde, em 2009, este texto foi publicado na 16ª edição de uma publicação da *Open*⁴⁷.

Texto disponível em: <https://www.onlineopen.org/download.php?id=53>

Publicação disponível em:

https://monoskop.org/images/b/b8/Open_16_The_Art_Biennial_as_a_Global_Phenomenon.pdf

De-Regulation - with the work of Kutlug Ataman

Projeto em colaboração com o artista Kutlug Ataman, onde participa como curadora da exposição do artista, presente no MuKHA – Museu de Arte Contemporânea de Antuérpia - mais tarde, em 2007, o projeto *migra* para o Museu de Arte Contemporânea de Herzliya (Israel). O desafio para ambos consistia na resistência ao modelo de exposição “individual”, que divide o trabalho de um artista de tudo o que está a acontecer em torno dele, e o da exposição temática “coletiva”, por outro lado, com o aproveitamento do trabalho para um só significado e uma só interpretação. Aqui, criaram uma espécie de “campo aberto”, fazendo comunicar diferentes materiais com as seis instalações de vídeo de Ataman - um ensaio visual, do artista e teórico alemão Stefan Roemer, uma *Tv-room* com passagens de fragmentos da televisão Turca, do

⁴⁷ *Open!*, é uma plataforma independente, sediada em Amesterdão (Holanda), que procura promover e disseminar o conhecimento experimental nas artes, cultura e no domínio público. É uma continuação online de *Open*. *Cahier on Art & the Public Domain* – a publicação impressa bianual que existiu entre 2004 e 2012, no qual se insere este número, de 2009, e que contou com a participação de Irit Rogoff, entre outros teóricos.

teórico Nermin Saybasili e cartazes de filmes da cultura cinematográfica rica turca e de numerosas imagens de Ataturk, que são uma característica predominante da paisagem urbana de Istambul, reunidos por Irit Rogoff (M HKA, 2006).

Esta exposição, explora como é que o trabalho de um artista contemporâneo pode fornecer caminhos para um entendimento mais amplo de uma cultura, envolvendo a obra de arte em várias camadas de arquivos e reflexões performativas, num mapa composto de subjetividades contemporânea turcas, pretendendo uma “de regulação de experiência” tanto em relação aos temas dos vídeos de Ataman como em relação à participação do próprio espetador (M HKA, 2006). Na ocasião deste projeto, Irit Rogoff participa numa conversa aberta com o Kutlug Ataman - no evento de inauguração da exposição no MuKHA - e escreve um texto para o jornal internacional *Third text*, publicado em **2009**, com o mesmo título da exposição - *De-Regulation - with the work of Kutlug Ataman*.

Mais informação sobre a exposição, disponível em:

<https://www.muhka.be/programme/detail/201-de-regulation-kutlug-ataman-in-context>

Mais informação sobre a conversa entre Irit Rogoff e Kutlug Ataman, disponível em:

<http://rhizome.org/editorial/2006/apr/12/de-regulation-kutlug-ataman-and-irit-rogoff-in-con/>

On the mode of the critical

Palestra inserida no congresso de dança – *Tanzkongress* (Berlin), sob o tema *Knowledge in motion*, integrada no mini colóquio *Unfolding the critical*⁴⁸. Irit Rogoff fala-nos em como a definição de crítica tem mudado dentro de um período relativamente curto, onde aborda o conceito de *criticalidade* – um modo de que reflete ‘contemporaneidade’.

(...) from the criticism of something, to critical treatises on something, to criticality as something. The understanding of critique as experience and process bridges the gap between allegedly ignorant art recipients and knowledgeable art critics (Rogoff, 2006c).

No contexto desta palestra, escreve o texto *Unfolding the critical* para o segundo número da revista de arte *Paletten* (Gothenburg, Suécia).

⁴⁸ Este mini colóquio é um projeto da *Sarma* – plataforma online de práticas artísticas discursivas e publicação expandida –, com curadoria e moderação do escritor, dramaturgo e performer Jeroen Peeters e conceção da artista Myriam Van Imschoot.

<http://sarma.be/pages/Index>

Mais informação sobre a conferência, disponível em:

http://web2.heimat.de/tanzkongress/archiv2/new.heimat.de/tanzkongress/start/indexb2fc.html?id_language=2

2007

SUMMIT non-aligned initiatives in education culture

Cimeira co organizada por Irit Rogoff e **Florian Schneider** – em colaboração com Kodwo Eshun, Susanne Lang, Nicolas Siepen e Nora Sternfeld - focada em quatro temáticas *Knowledge and Migrancy*, *Self-authorization*, *-organization*, *-valorization*, *Creative Practices* e *Education unrealized and ongoing*. Este projeto decorreu entre 24 e 28 de maio, em Berlin, com um programa noturno de palestras, performances, workshops, sessões de redação e lições de história, fóruns abertos para iniciar propostas, destacar práticas e alertar para a urgência do trabalho teórico (Monoskop, 2007).

Mais informação sobre a cimeira, disponível em:

<https://www.artandeducation.net/announcements/111470/summit-non-aligned-initiatives-in-education-culture>

2008

What is a theorist⁴⁹

Ensaio publicado no livro *The state of art criticism*, editado por James Elkins⁵⁰ e Michael Newman, onde vários críticos e historiadores de arte, incluindo Irit Rogoff, falam sobre a relação entre a crítica e a história de arte. Este ensaio aborda a questão revelando que as fronteiras entre as várias “disciplinas” das artes estão cada vez mais difusas e intrincadas.

Artistic practice is being acknowledged as the production of knowledge
and theoretical and curatorial endeavors have take on a far more

⁴⁹ O texto foi publicado pela primeira vez em alemão (*Was ist ein künstler*) em 2003, no livro *O que é um artista?*, editado por Ralph Martin Hamid Moon, Sabine Kampmann, Lindner e Katharina Sykora (Munique, Alemanha).

⁵⁰ James Elkins (Nova Iorque) é um historiador e crítico de arte. A sua escrita centra-se na história e na teoria das imagens em arte, ciência e natureza. Desde 2015 que não escreve ou edita livros ou ensaios sobre arte e neste momento concentra-se numa publicação *work in progress*, a ser produzida entre 2017 e 2021 (com data de publicação esperada para 2022) - um romance experimental, uma escrita através de imagens - <http://www.jameselkins.com/index.php/component/content/article/16-vita/258-writing-schedule>

experimental and inventive dimension, both existing in the realm of potentiality and possibility rather than that of exclusively material production (Rogoff, 2008a: 97).

Taking Part

Palestra decorrida na ocasião da entrega do prémio *AICA - International Association of Art Critics - Award 2004-2006* ao BAK - Fundação para arte contemporânea sediada em Utreque -, em outubro. Aqui, Irit Rogoff aborda o seu conceito de participação.

How can we begin to think participation as something we generate, often at an unconscious level, for and through ourselves? (Rogoff, 2008c).

Palestra disponível em: <https://archive.bakonline.org/en/Program/2008/AICA-Award/Videos/Irit-Rogoff>

Turning

Um dos seus ensaios mais conhecidos e acedidos - lido por cerca de 90 mil profissionais do mundo da arte e com um impacto evidenciado pelo facto de o mesmo ter sido traduzido em 11 línguas -, publicado no número inaugural do jornal online *e-flux*. Tem sido constantemente referenciado em qualquer manifestação relacionada com a educação nos discursos da arte contemporânea (Rogoff, 2014).

Texto disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

2009

De-Regulation - with the work of Kutlug Ataman

Texto publicado no jornal internacional *Third text*, já referenciado anteriormente, no âmbito da exposição com o mesmo nome deste texto, em 2006.

GeoCultures – Circuits of Art and Globalization

Texto publicado na 16ª edição da publicação da *Open*, já mencionado anteriormente, escrito em 2006.

Neither police, nor pirates

Texto publicado no âmbito da exposição *Rise and fall* da artista indonésia (atualmente sediada em Amsterdão) **Fiona Tan**, presente no Museu Aargauer Kunsthau (Suíça) e na organização sem fins lucrativos canadense Vancouver Art Gallery (Canada), ambos em 2010. Irit Rogoff é convidada (entre outros teóricos) a escrever um ensaio sobre o trabalho da artista, publicado em 2009 num catálogo que posteriormente acompanhou a exposição. Fiona Tan é conhecida pelas suas inovadoras instalações de vídeo na abordagem à formação da identidade individual e coletiva e nos seus processos de representação (Penner, 2009).

Mais informação sobre a exposição, disponível em:

<https://www.aaa.org.hk/index.php/en/collection/search/library/rise-and-fall-fiona-tan>

2010

On Being Serious in the Art World

Palestra inserida no simpósio *Institutional Attitudes*, no centro de artes *Beursschouwburg* (Bruxelas). Irit Rogoff aborda a noção de ‘seriedade’ na arte e na cultura – o que é, onde reside, se é um valor desejável na cultura contemporânea ou se está ligado com as classes elitistas e instituições culturais (Butt & Rogoff, 2013).

I’m interested in “seriousness” as an effective inhabitation of the art world
(Rogoff, 2010d).

Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2KNmV4QsE>

2010

Practicing Research: Singularising Knowledge

Artigo divulgado no 9º número da publicação a longo termo MaHKUzine (Utreque) – *Doing Dissemination* -, que se debruçou sobre os mais diversos discursos dentro da investigação artística. Irit Rogoff neste artigo aborda criticamente a academia como um lugar *viciado, influenciado* pelas exigências protocolares do atual capitalismo

Irit Rogoff critically interrogates the academy as location for the dissemination of an artistic knowledge production particularly in the light of protocols of current cognitive capitalism (Slager, 2010: 5).

Publicação integral, disponível em: https://issuu.com/hku-online/docs/mahkuzine09_web

Education Actualized

Editorial assinado por Irit Rogoff para a 14ª edição do *e-flux* - editada também pela própria, a convite do jornal online.

Esta edição, reúne uma série extensiva de projetos e interações realizados entre 2006 e 2010 que envolvem investigações em educação como um lugar de produção de conhecimento, de alternativos modos de conhecimento, análises das condições da educação contemporânea, negociações entre instituições e culturas auto-organizadas (Rogoff, 2010a: 2).

Free

Ensaio publicado na também 14ª edição especial do *e-flux*. Aqui, Irit Rogoff fala no desejo da “livre academia” – tanto na sua metodologia de aprendizagem (sem grau de qualificação, sem avaliação, sem ser sujeita aos mecanismos de monitorização e avaliação atribuídos pelo estado) como nos meios de acesso (livre de propinas e qualificações prévias) – debruçando-se e colando várias questões desde a noção do que é ser “livre”, como é um conhecimento “livre” e quais as suas resistências e implicações (institucionais, económicas) (Rogoff, 2010b).

Editorial disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_127.pdf

Ensaio disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/14/61311/free/>

14ª edição especial do *e-flux* disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/14/>

Regional imaginaries

Texto publicado no livro *Unleashed. Contemporary Arte form Turkey*, editado por Hossein Amirsadeghi. Referenciando novamente o trabalho de Kutlug Ataman, Irit Rogoff aborda o conceito de “imaginários regionais” como uma prática não-identitária, refletido criticamente na obra do artista.

(...) an alternative, non-identitarian practice (...) which focuses not on trying to figure out what one's identity might be as a given, but on trying

to produce a set of relationships in the world that might locate one. (...) whose aesthetics expands geographical locations and calls for a complex form of transregional relationality in contemporary arts: what matters here is how subjects relate to regions by locating themselves differently and creatively (Rogoff, 2010c: 48).

Exhausted Geographies

Palestra inserida no âmbito do simpósio *Crossing boundaries*, em Londres, onde as redes, tecnologias e políticas das novas práticas de mapeamento artístico foram o core do assunto para o painel de discussão, no qual Irit Rogoff fez parte, entre artistas, geógrafos e teóricos das artes e cultura visual. Na sua palestra, Irit Rogoff falou sobre o conceito de “geografias exaustas” - aquelas que “não conseguem sustentar as reivindicações que foram mobilizadas para – a nível territorial, nacional, regional, étnico, cultural, económico e ideológico” (Rogoff, 2010e).

O simpósio foi organizado pelo INIVA – Institute of international visual arts – e pela Royal Geographical Society (with IBG) – que acolheu o evento -, partindo da exposição *The creative compass*⁵¹.

Palestra disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=PJOP9l0_nbI&feature=player_embedded

2011

Looking Away: Participating Singularities – Ontological Communities

Palestra decorrida no Instituto IKKM - International Research Institute for Cultural Technologies and Media Philosophy -, em Weimar. Aqui, Irit Rogoff debruça-se novamente sobre o seu conceito de “participação”, colocando questões como “o que é que significa fazer parte da cultura ao nível do visual, para além das funções que nos são atribuídas como espetadores, membros da audiência, ouvintes, leitores, etc.”.

Palestra disponível em: <https://vimeo.com/21190144>

⁵¹ The Creative compass é o título de uma exposição que decorreu entre 6 de maio e 2 de julho de 2010, no Royal Geographical Society (with IBG), em Londres, e que mostra o trabalho de duas artistas - Agnès Poitevin-Navarre e Susan Stockwell – cujas metodologias de trabalho se têm baseado em map-making e mapping.

Freethought collective

Formação do coletivo constituído por Irit Rogoff, Stefano Harney, Adrian Heathfield, Massimiliano Mollona, Louis Moreno e Nora Sternfeld. O mesmo tem trabalhado em investigação pública e em curadoria, debruçando-se sobre conceitos relacionados com “urgência”.

Freethought website: <http://freethought-collective.org>

2012

Learning from the future

Palestra inserida no “festival-conferência” *We are the time*, organizado pela Universidade Internacional de Artes e Design - Gerrit Rietveld Academie, em Amsterdão. Aqui, Irit Rogoff debruçou-se sobre movimentos de “auto-educação”, através das práticas artísticas, “nascidas” da Universidade.

(...) it is the art world that negotiated the delivery of ideas from the university to protest movements (Rogoff, 2012a).

Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bnUPs3VXdw0>

A Pantheon of Disenchantment

Palestra inserida no simpósio interdisciplinar *Weaving politics*, organizado por Cristina Caprioli⁵², na Fundação Dansens Hus, em Estocolmo. O tema central deste simpósio passou pela noção e prática de coreografia como ação política (CCAP, 2012). Irit Rogoff, nesta palestra explora a noção de desencanto.

Palestra disponível em: <https://vimeo.com/album/2209388/video/57361494>

⁵² Cristina Caprioli (1953) é uma bailarina e coreógrafa italiana, enraizada na Suécia. A sua educação formação passou pelo circuito Sueco e Nova Iorquino. Após a sua passagem como bailarina, nos teatros Suecos e Alemães, Cristina Caprioli mudou-se para Nova Iorque para aprofundar o seu conhecimento em dança contemporânea e para trabalhar com o coreógrafo Douglas Dunn (um eclético e minimalista coreógrafo e bailarino americano da pós-modernidade, dos anos 70). No início dos anos 80 regressa à Europa e estabelece-se em Estocolmo. Em meados dos anos 90 começa a coreografar e em 98 funda a companhia de dança independente CCAP, onde já produziu mais de 30 trabalhos. Cristina tem ganho o astuto indiscutível de uma das mais importantes coreógrafas Suecas. A sua coreografia atua como um discurso crítico do qual exige e gera uma atenção e participação ativa de todos os envolvidos (*performares* e audiência) - <http://www.coff.se/#/cristina-caprioli/>

The Expanded Field: Actors, Agents, Platforms

Palestra inserida no terceiro congresso da Former West - decorrido na Academia de Arte de Viena. Rogoff questiona-se sobre a possibilidade de estarmos a enfrentar aquilo a que chama “uma grande crise epistemológica”.

We work in an expanding field, in which all definitions of practices, their supports and their institutional frameworks have shifted and blurred (...) will think through a set of destabilised terms such as ‘art’ and a set of emergent frameworks such as ‘infrastructure’ in order to sketch out what the activities of the expanding field might be (Rogoff, 2012b).

The Expanding Field' of art is in this instance though not as 'more' - more practices in more places etc., but as the expansion of the terms and values that we might deploy in its transformative understanding (Rogoff, 2012c).

Este conceito é desenvolvido ao longo de algumas sessões de palestras (com o mesmo nome) - CuMMA discourse series #1, Aalto University (Finlândia), em 2012; What art theory do, Tensta Konsthall (Suécia) e Sites of construction, Hong Kong Arts Centre (China), os últimos dois em 2013 – e num texto, com o mesmo nome, publicado em 2013 no livro *The Curatorial: A philosophy of curating*, editado por Jean-Paul Martinon.

Palestra disponível em:

<http://www.formerwest.org/ResearchCongresses/3rdFormerWestResearchCongressPartOne/Video/TheExpandedFieldActorsAgentsPlatforms>

Mais informação sobre o congresso da Former West, disponível em:

<http://www.formerwest.org/ResearchCongresses/3rdFormerWestResearchCongressPartOne>

Economy of crisis; Crisis education; Creative strike, (Freethought)

Com coletivo “freethought”, Irit Rogoff e os restantes membros, participaram na maratona de 170 horas non-stop *Truth is concrete*, com três painéis - *Economy of crisis; Crisis education; Creative strike*. A maratona teve como objetivo discutir estratégias artísticas em política e estratégias políticas na arte. Irit Rogoff moderou o painel ***Crisis education***. Esta maratona, aconteceu dentro do festival de arte contemporânea - Steirischer Herbst Festival -, em 2012, em Graz (Áustria).

Mais informação sobre o programa da maratona, disponível em:

<http://www.truthisconcrete.org/programme/>

Seriousness

Livro em coautoria com Gavin Butt, que reflete sobre a questão da “seriedade” na arte e na cultura – abordado primeiramente na palestra *On Being Serious in the Art World*, em 2010.

“Former West” - Documents, Constellations, Prospects

Com o coletivo Freethought, Irit Rogoff participou no evento organizado pela Haus der Kulturen der Welt, em Berlin - *“Former West” - Documents, Constellations, Prospects* -, dividido em cinco correntes – *Learning place; Art production; Infrastructure; Insurgent cosmopolitan; Dissent knowledge*. Irit Rogoff desenvolveu o conceito de “infraestrutura” realizando uma série de conversas e workshops com membros do Freethought e seus convidados, com o objetivo de pensar mais além dos modelos das estruturas das atuais organizações e oferecer caminhos alternativos para compreender o conceito de “infraestrutura” numa nova perspectiva, (Rogoff, 2013) - uma perspectiva de *economia afetiva e subjetiva*.

Infrastructure

Palestra inserida no âmbito do evento anterior - *“Former West” - Documents, Constellations, Prospects*.

Mais informações sobre o evento, disponível em:

<http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects>

Palestra disponível em:

<http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects/Contributions/Infrastructure>

Oblique Points of Entry

Texto publicado no livro *Contemporary Art from the Middle East*, editado por Hamid Keshmirshekan⁵³, que aborda, através de vários contribuidores do mundo das artes,

⁵³ Hamid Keshmirshekan (Irão), é um crítico, historiador de arte e investigador associado do Instituto do Oriente de Londres.

incluindo Irit Rogoff, uma série de novas perspectivas sobre os mais recentes desenvolvimentos culturais, intelectuais e sociopolíticos da arte contemporânea do Oriente Médio.

Rethinking art education

Palestra inserida no seminário de doze horas realizado na ilha de Bragdøya (Noruega). Irit Rogoff apresenta-nos e desenvolve os conceitos de ‘infraestrutura’ e *fugitive study* e dentro daquilo em que acredita que é ou deve ser ‘educação’, nas condições em que vivemos.

(...) it is important to realise that 'the fugitive' cannot be planned for, it always already takes place and thus requires a different reading strategy in order to be recognized and interacted with.” (...) education is a possibility to make a set of concerns manifest to substantiate them in different bodies of knowledge; to find a discourse but a discourse of around them so to take a set of concerns and infuse them various modes of substance and share them through a whole set of strategies that we associate with education (Rogoff, 2015a).

Mais informação sobre o seminário, disponível em: <http://rethinking-art-education.blogspot.pt/p/programme.html>

Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VVNxZunelB0>

Creative Practices of Knowledge

Palestra inserida no âmbito do simpósio *Black Mountain – Educational Turn and the Avant-Garde*, decorrido no Museu de Arte Contemporânea *Hamburger Bahnhof* (Berlin). Aqui, Irit Rogoff fala-nos sobre as novas formas de conhecimentos (permissões e legitimidades), dentro das exigências que lhes são colocadas.

(...) As the models for Practice based Research gain increasing purchase in the academy and its funders we need to consider not just the new forms of knowledge but also the permissions that sustain and legitimate them (...) But we have also been through a decade in which activist and NGO initiatives at countering institutional dominance of knowledge production and dissemination have also shifted the ground in terms of expanding the range of the possible formats available for learning” “(...) the structures that house them, the strictures that police them and the rhetorics that they are embedded in (Rogoff, 2015c).

Palestra disponível em: <https://black-mountain-research.com/2015/09/23/meet-the-speakers-black-mountain-educational-turn-and-the-avantgarde/>

The way we work now (2015-2017)

Título associado a uma série de palestras realizadas desde 2015 que abordam questões relacionadas com o método e processo das novas práticas de produção de conhecimento e os seus impactos (Sternfeld, 2017). Esta investigação irá resultar numa publicação, prevista para breve, com o mesmo título das palestras. Em 2015, Irit Rogoff apresenta os primeiros pensamentos desta investigação no ciclo de conferências *Space, Media, Mediation*, organizada pelo Instituto de História de Arte, da Academia de Artes da Estónia – mais informação sobre esta palestra disponível: <http://www.artun.ee/prof-irit-rogoffi-avatud-loeng-25-mail-kell-18/> - e na conferência sobre “reflexão”, organizada pela coreógrafa Sara Gebran, na Danish National School of Performing Arts, em Copenhaga – mais informação sobre esta palestra disponível: <http://saragebran.com/onewebmedia/Final%20program%20Conference%20on%20Reflection.pdf>. Em 2016, no ciclo de conferências *Creative Knowledge Practices*, a convite da revista *Diffractions*, na Universidade Católica de Lisboa - mais informação sobre esta palestra disponível: <https://lisbonconsortium.com/2016/10/13/the-wat-we-work-now-irit-rogoffi-at-universidade-catolica/> – e na Faculdade de Belas Artes de Hamburgo - mais informação sobre esta palestra disponível: (<http://www.aesthetikendesvirtuellen.de/en/events/irit-rogoffi-the-way-we-work-now>). Em 2017, no ciclo de conferências *The potencial spaces*, organizado por Siegfried Zielinski, Daniel Irrgang, Ali Gharib, e outros colegas da Universidade de Artes e Design de Karlsruhe, Alemanha - mais informação sobre esta palestra disponível: <https://www.potentialspaces.hfg-karlsruhe.de/#session1>.

Última palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7vpRyBoksB4>

2016

Starting in the Middle: NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions

Ensaio publicado no livro *Public Servants Art and the Crisis of the Common Good*, editado por Johanna Burton, Shannon Jackson e Dominic Willsdon. Aqui, Irit Rogoff apresenta e aborda, dentro da sua investigação *The way we work now*, o trabalho das ONGs como um exemplo da capacidade de trabalhar ‘começando no meio’ de uma situação, trabalhar a partir dessas condições.

Starting in the middle is the sort of possibility of thinking knowledge production through modes of giving account that are fundamentally at odds and are not subsumed by the same logic (Rogoff, 2017b).

Counter Knowledges

Texto escrito em colaboração com a professora e teórica austríaca Ruth Sonderegger, para a publicação *Specialism* da *Open editions*. Aqui, juntamente com outros autores refletiram criticamente sobre o papel de “especialização” na arte e sociedade.

Counter knowledges and permissions

Texto escrito no âmbito da exposição do artista francês-argelino Kader Attia – *Kader Attia: Sacrifice and Harmony*. Irit Rogoff, apresenta o seu contributo, dentro da abordagem da exposição, que reflete sobre “as históricas e atuais formas de sacrifício com referência à ‘política do medo’ que hoje domina a nossa situação social” (MMK Museum für Modern Kunst Frankfurt am Main, Gaensheimer, S. & Görner, K., 2016). Ainda na ocasião dos temas desta exposição, Irit Rogoff e Kader Attia publicam uma conversa, entre os dois, onde discutem as perspetivas culturais que sustentam a produção e a circulação de certos tipos de imagens ‘não-ocidentais’ – referindo-se à “política do medo”.

We also focused on the ability of such images to aid the production of fear, one of the greatest forces sustaining the current security-obsessed state. But the conversation was aimed not just at the images circulating us but also their reading strategies and the other opportunities artists and thinkers have in order to question and subvert the smooth flow of over-determined knowledges (Attia & Rogoff, 2016).

Conversa disponível em: <http://kaderattia.de/counter-knowledges-and-permissions-irit-rogoff-in-conversation-with-kader-attia/>

The Bergen Assembly, (Freethought)

Em 2016, o coletivo integra a direção artística do evento trienal norueguês *The Bergen Assembly* (Bergen, Noruega), com uma série de propostas relacionadas com o conceito de “infraestrutura” – como seminários, palestras, uma plataforma online, um simpósio, um programa com eventos públicos no *Partisan Café*, publicações e exposições.

From legacies of colonial and early capitalist systems of governance to current conditions of the financialization of the cultural field to the

subversive possibilities of thinking and working with infrastructures as sites of affect and contradiction (Freethought, 2016a).

Dentro das exposições concretizadas - *Archives of Substance, End of Oil, Infrastructure of Feeling, Shipping and the Shipped, Spirit Labor, The Museum of Burning Questions* – Irit Rogoff participa em *Anecdoted Archive Of Exhibition Lives* (inserida em *Archives of Substance*), onde se propõe que as exposições podem ser “mensuradas” pelo impacto que têm na consciência dos seus observadores.

Some exhibitions take place in institutions (museums and galleries) and others are institutions themselves (biennials and international fairs). They gain an independent life when they exceed beyond the institutions that engendered them and link to the substance infrastructures of viewers’ lives (Freethought, 2016c).

A exposição, juntou 15 observadores revelando como uma determinada exposição significou para ele e como os influenciou. Indo para além do cânone das ‘grandes exposições’ no ocidente, vozes de vários países e vários contextos mostram como ver uma exposição pode ser vitalmente importante e transformativo – uma exposição arquivo que “atua como uma ‘*counter-cartography*’ do mundo das artes” (Freethought, 2016c).

Para além da exposição, Irit Rogoff participa no simpósio *The infrastructure summit* – um evento “discursivo e performativo com escritores, curadores e artistas internacionais, investigando a natureza do conceito de ‘infraestrutura’ em tempos de disparidade económica, catástrofe natural, expulsão e migração forçadas” (Freethought, 2016a).

A plataforma performativa *The partisan café*, aconteceu dentro da exposição *Museum of burning questions*, foi projetada por Nora Sternfeld como um espaço para a prática educacional/performativa/artística, dentro de todo o evento.

Mais informação sobre o projeto do Freethought na Bergen Assembly, disponível em: <http://bergenassembly.no/en/freethought/>; e em: <http://research.gold.ac.uk/20062/2/General%20Catalogue%20Essay.pdf>

Who do we face

Texto publicado no livro *Former West: Art And The Contemporary After 1989*, inserido no capítulo *Constructions of the “We”*, editado por Maria Hlavajova e Simon Sheikh. Aqui, Irit Rogoff, juntamente com os restantes autores, abordam a questão de como construir um novo ‘nós’ dentro das condições do presente – em particular, dentro do contexto da ‘crise dos refugiados’ e do grande processo de recomposição das classes globais.

Mais informação sobre o livro, disponível em: <http://www.formerwest.org/Publication>

Espaços Culturais

Asia Art Archive - is an independent non-profit organisation co-founded by Claire Hsu and Johnson Chang in 2000 in response to the urgent need to document and make accessible the multiple recent histories of art in the region.

BAK – Basis voor actuele kunst (Fundação para a arte contemporânea) – é uma Fundação Holandesa, sediada em Utreque, fundada em 2003. É uma plataforma dedicada à produção de arte contemporânea. Ao longo dos anos tem apresentando e analisando significantes projetos artísticos – <https://bakonline.org/en/>

Dansens Hus (Casa da dança) – é uma Fundação Sueca, sediada em Estocolmo, fundada em 1989. É um espaço dedicado à promoção de dança e performance contemporâneas- Tem acolhido, também, atividades em torno do universo da dança/coreografia: workshops, simpósios, exposições, atividades para crianças – <http://dansenshus.se/en/>

DIA – É uma Fundação artística, fundada em 1974, em Nova Iorque. A sua missão tem como objetivo promover, criar e preservar a visão dos artistas. Ao longo dos tempos, tem comissionado projetos individuais de artistas, organizado exposições, e tem vindo a colecionar em profundidade o trabalho de artistas da década de 60 e 70 – <https://www.diaart.org>

E-FLUX – é um jornal *on-line*, uma plataforma e arquivo de publicações, um projeto artístico e uma plataforma curatorial, fundada em 1998, em Nova Iorque. Ao longo dos anos tem disseminado e/ou produzido, eventos, exposições, publicações, projetos artísticos, notícias em torno da arte contemporânea, cultura e teoria internacional. As suas publicações mensais têm produzido ensaios encomendados, desde 2008, sobre cultura, política e paradigmas estruturais relacionados com produção artística contemporânea – <http://e-flux.com>

Former West – foi um projeto de investigação e publicação a longo termo (2008–2016) - debruçou-se sobre educação, realizou projetos sobre teoria e práticas contemporâneas. O projeto foi organizado e coordenado pelo **BAK** (Utreque, Holanda) – <http://www.formerwest.org/Front>

Generali Foundation - é uma associação sem fins lucrativos, fundada em 1988 pelo Grupo Generali, (uma das maiores companhias de seguros da Europa, sediada em Trieste, Itália), da Áustria. O seu propósito é de apoio às artes visuais contemporâneas – <http://foundation.generali.at/en.html>

INIVA – Institute of internacional visual arts (Instituto internacional de artes visuais) – é uma organização sem fins lucrativos, sediada em Londres, fundada em 1994. Dedicar-se ao desenvolvimento de um programa artístico que reflete sobre o impacto social e político da globalização – <http://www.iniva.org>

Royal Geographical Society (with Institute of British Geographers) – é uma sociedade londrina que se dedica, desde a sua fundação em 1830, ao estudo profissional da geografia – <http://www.rgs.org/HomePage.htm>

Tate Modern - A Tate Modern, é uma galeria de arte moderna e contemporânea, inaugurada em 2000, situada em Londres. A Tate Modern, é um dos 4 espaços do grupo Tate - Tate Britain, Londres (1897); Tate Liverpool (1988); Tate St Ives, Cornwall (1993); em 1998 lançaram o Tate Online, como plataforma complementar aos seus espaços – <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>